GRADA

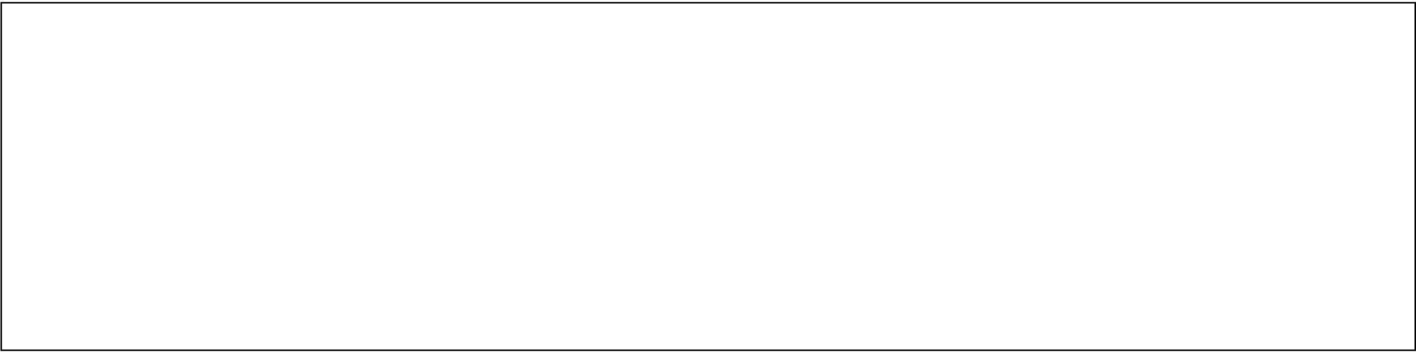
STAVITEL



NÁBYTKOVÉ UMĚNÍ

VYBRANÉ KAPITOLY Z HISTORIE

STANISLAV DLABAL



NÁBYTKOVÉ UMĚNÍ

VYBRANÉ KAPITOLY Z HISTORIE

Stanislav Dlabal

Recenze: PhDr. Květa Křížová; prof. Ing. arch. Věkoslav Pardyl, CSc.

ISBN 80-7169-655-2

OBSAH

ÚVOD

Publikace „Nábytkové umění – kapitoly z historie" je pokusem o syntézu, při které bylo pro jednotlivé kapitoly čerpáno z mnoha prací historiků umění, kterým mohu poděkovat jen na tomto místě. Díky jejich dílům jsem mohl zpracovat textovou část, která si nečiní větších nároků než být skromným vyplněním půlstoleté absence v české odborné literatuře, ve které doposud chybí přehled o vývoji nábytkového umění. Publikace, která je čtenářům předkládána si nečiní nárok na nic víc než na poznámky architekta, které jsou textem doprovázejícím kresby. Poznámkami utříděnými do jednotlivých kapitol a svým subjektivním pohledem na lidskou činnost jsem měl v úmyslu vyjádřit obdiv nad díly bezejmenných truhlářů a stolařů, mezi které se nesměle a přitom hrdě hlásím a kteří nám svoji prací zanechali velký kulturní odkaz.

Stejně tak jako byla architektonická stavební díla výrazem celých epoch, byla a dodnes je i tvorba nábytku zrcadlem své doby.

Po tisíciletí byla vrcholná díla nábytkového umění odrazem způsobu života společenské elity, pro kterou pracovali vynikající umělečtí řemeslníci. Pracovali pro menšinu, která svým vytříbeným vkusem harmonovala s dobou. Změny v dobovém vkusu, nové výrobní metody i změny v užívaných materiálech byly po celé věky svědectvím o vývoji společnosti. Teprve na počátku dvacátého století byla postavena výroba nábytku před úkol vyplnit požadavky široké obce spotřebitelů. To již vznikla velkosériová výroba a tvůrci nábytku se stali návrháři – architekty zcela nového zaměření – designéři, pracující pro anonymní uživatele a na základě požadavků výrobců.

Architektura, tvorba interiéru a jeho mobiliář odjakživa tvořily jeden celek a jestliže je možné z gotického interiéru, renesanční architektury nebo z předmětů francouzského rokoka vyčíst nejen stylovost-slohotvornost, ale i myšlení představitelů společnosti toho kterého období, týká se to nemenší měrou i nábytkových předmětů dneška.

Nábytek – nejdůležitější složka našeho předmětného světa se vyskytoval již v hlubokém dávnověku, proto je tento přehled vývoje nábytku v prvních kapitolách věnován dosavadním poznatkům o nábytkových předmětech starověku. Vždyť egyptská lůžka či starořecký sedací nábytek „klismos" a „tronos" se od dnešních židlí, lehátek a křesel odlišovaly jen nepatrně.

Pohled na starověký nábytek je uváděn především z přesvědčení, že bez poznání minulosti není možná rozumná cesta do budoucnosti. Příklady nábytkových předmětů našeho století jsou uváděny proto, abychom zdůraznili špičkovou tvorbu návrhářů a to nejen abychom upozornili na jejich existenci, ale abychom poukázali i na cestu, kterou se ubírala tvorba nábytku, až po současnost.

Autor

PODĚKOVÁNÍ

Páteří celé publikace „Nábytkové umění – Vybrané kapitoly z historie“ je několik set kreseb, které doprovázejí text. Byly shromažďovány po dobu dvaceti let, a vznikaly na základě soukromé záliby, která se nepřesně nazývá „koníčkem“. Byly to především návštěvy muzeí, památkových objektů a výstav nábytku, kde jsem sbíral poznatky o vývoji nábytku, kde jsem fotografoval a kreslil předměty, které byli schopni pro svoje objednavatele vyrobit truhláři a stolaři v celé té předlouhé době.

Zde je potřebné poděkovat všem pracovníkům muzeí a památkových objektů, kteří měli se mnou trpělivost a poskytli mně nejen informace o exponátech, ale kteří umožnili i detailní prohlídku všech těch nádherných kusů nábytku. Rád bych alespoň tímto způsobem poděkoval za shovívavost, se kterou odborní pracovníci těchto institucí vycházeli vstříc při poskytování detailních informací, při fotografování a především při zakreslování jednotlivých artefaktů.

Pro grafickou část jsem využil grafické záznamy exponátů, které jsou ošetřované v expozicích pražského Uměleckoprůmyslového muzea, v Moravské galerii v Brně, v Severočeském muzeu v Liberci, v Západočeském muzeu v Plzni, ve Vlastivědném muzeu v Olomouci, v Gruuthusemuseu v Bruggách, v Musée Curtius et d´Ansembourg v Lutychu, v Egyptském muzeu v Kahiře, v Staatliche Museen v Berlíně, v Museum für Kunst und Gewerbe v Hamburgu, v Cyprus Museu v Nikosii, ve Focke-Museum v Brémách, v Museu fůr Kunsthandwerk ve Frankfurtu nad Mohanem, v Nationalmuseet v Kodani, v National museet ve Stockholmu, v Kunstindustrimuseet v Oslu, ve Vestlandske Kunstindustrimuseet v Bergenu, v Nordensfjeldske Kunstindustrimuseet v Trodheimu, v Musée des Arts décoratifs v Paříži, v Musée de Cluny v Paříži, v Musée de Louvre v Paříži, v Museo Municipal de Industrias v Barceloně, v R'ohss Museet v Göteborgu, v Royal Scottish Museum v Edinburghu, v Dumbarton Oaks Collection ve Washingtonu, v Metropolitan Museum of Art v New Yorku, ve William Morris Gallery v Londýně, v Archeological Museum v Heraklionu, ve Victoria and Albert Museu v Londýně, v Mussée Aleoui v Tunisu, – v muzeu v Suse, v Beyoglu v Istanbulu a na českých, moravských a slezských zámcích i v městských a regionálních muzeích. Nebýt laskavosti pracovníků těchto kulturních zařízení, nebylo by možné fotografovat a nakreslit nábytkové předměty, které jsou základem této publikace.

Tuto knihu věnuji své mamince.

Stanislav Dlabal

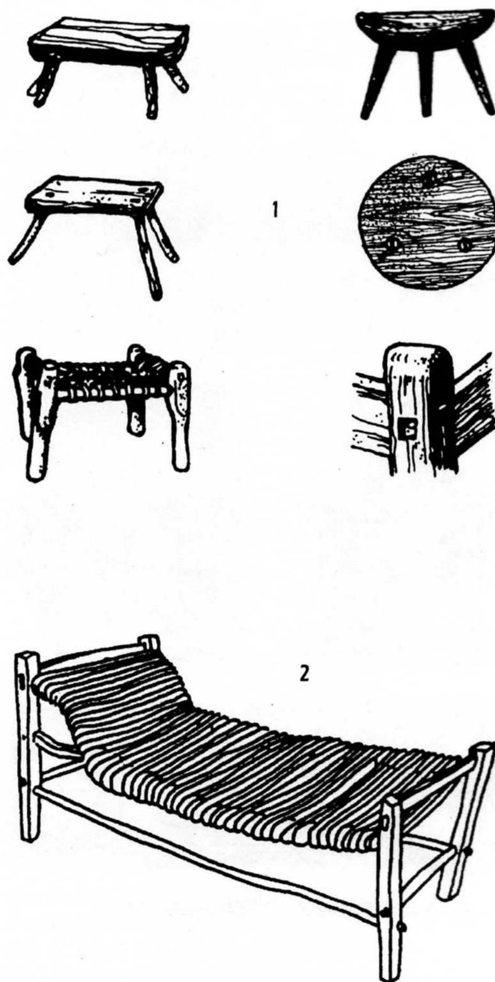
KAPITOLA O PRVOPOČÁTCÍCH TVORBY NÁBYTKU

Ve srovnání s ostatními tvory nebyl náš prapředek vybaven žádným přednostním uzpůsobením tělesné schránky. Jeho tělo nebylo vhodně stavěné ani vybavené pro život v tvrdé přírodě. Nebylo dobře vyvinuté pro lov a sebeobranu, ani pro rychlý útok. Člověk neměl huňatou srst a kdybychom chtěli hodnotit schopnosti člověka přirovnáním jeho tělesné schránky k ostatním tvorům stejné velikosti, nedopadl by nejlépe. Přitom nebyl velmi dlouho schopen pro sebe vyrobit a postavit ani střechu nad hlavou – o výrobě předmětů, které by zpříjemňovaly život v primitivních příbytcích, ani nemluvě. Dříve než přestoupil práh své pasivní a absolutní závislosti na přírodě, žil v úkrytech nuzných a víc jak jednoduchých.

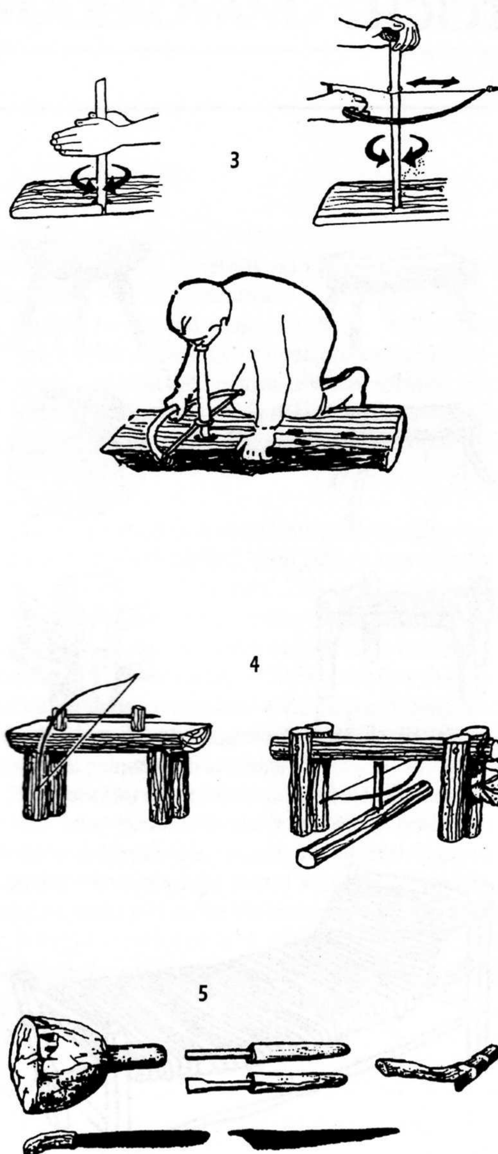
Je pozoruhodné, že mnoho tvorů – současníků našich prapředků – vytvářelo svoje obydlí dokonalejší, než to jaké dokázal ve svých prvopočátcích vytvořit člověk myslící – homo sapiens. V období, kdy lidé doby kamenné nacházeli svoje první úkryty ve skalních jeskyních, stavěli například termiti svá sídliště, tvrdá jako beton. Tyto stavby dokázali budovat již před dvěma sty miliony let. Termití stavby členěné na množství nepravidelných místnůstek, ke kterým vedly „zastřešené" komunikace, mohly být pro našeho prapředka jen utopií – snem o pohodlném bydlení. A přece se člověk dokázal přes všechny své nedostatky přizpůsobit složitým přírodním podmínkám a to daleko lépe než pták, dravec či zmínění termiti.

Za chudé, oproti mnohým tvorům nedokonalé tělesné vlastnosti, byl odškodněn mozkem. Tento dar mu umožnil vytvořit vlastní kulturu. Člověk dokázal postavit města, propojil je železnicemi, průplavy a dálnicemi, naučil se létat a pronikl do vesmíru. Mozek s celým jemným nervovým systémem mu poskytl možnost dobře koordinovat pohyby a těmito pohyby vytvořil nejen ochranu proti nepohodě, ale i nástroje. Oproti ostatním tvorům zhotovil nástroje dokonalé, kterými dokázal dát předmětnému světu potřebné tvary.

Ve starší době kamenné (paleolitu) vytvořil nejrůznější nástroje, kterými dokázal zhotovit i úpravy svého primitivního bezprostředního okolí a které při troše obrazotvornosti můžeme již považovat za primitivní



Obr. 1 V přírodě bylo možné objevit množství vhodných větví a částí stromů, které poskytovaly možnost s nevelkou námahou vytvořit předmět dobře sloužící každodenním potřebám. Archeologové objevili sedačky totožné s těmi, které byly ještě nedávno používány v evropských vesnických chalupách. **Obr. 2** Ve skanzenech jsou uchovávána i lůžka podobná těm, které zhotovili naši prapředkové.



Obr. 3 Když se při rozdělávání ohně zcela náhodně podařilo vytvořit otvor, vznikl nechtěně prvopočátek pro první pevný spoj. Byl vyroben otvor. Vznikl tak předpoklad pro základní konstrukční spoj – čep. Mohla tak být rozšířena elementární konstrukce, při které pomocí přírodních vláken, kožených řemínků nebo lián byly k sobě svazovány části předmětů. Oba tyto konstrukční spoje – čep i opletaný spoj – jsou používány dodnes. **Obr. 4 – Obr. 5** První „truhlářský stroj" a první truhlářské nářadí starověku. Technika vrtání děr pomocí luku dospěla do stadia, kdy byla použito váhy kamene, která usnadnila práci.

předchůdce nábytkových předmětů. I když mnozí tvorové jsou schopni používat přírodních látek, nejsou schopni vynalézat. A tak nejenže člověk dokázal využít materiály, které mu příroda poskytovala, ale dokázal vymyslet nástroje a především pomocí nástrojů vyrobit předměty, které s ním byly bytostně spjaté.

Vytvořil sekyry, nože, pily, dřevěné paličky, škrabadla (jakési předchůdce hoblíků), šídla a dírkovací nástroje i jehly. Vznikl i první stroj na opracování dřeva – smyčcový svidřík. (*Pozn.* – Svidřík byl uváděn do rychlého otáčivého pohybu obtočeným provazcem, jehož konce napínal jakýsi luk, kterým člověk pohyboval dopředu a dozadu.)

Náš prapředek tak na počátku prvních civilizačních kroků začal rozvíjet svoji hmotnou kulturu. Mnohdy to ve svém dalším vývoji pořádně přehnal a jak říkal Karel Čapek: *„Místo toho, aby člověk sám ze sebe vytvořil – jako každý poctivý měkkýš svou pohodlnou ulitu, omezil se často jen na to, že ji vyzdobuje".*

Trvalo ještě drahnou dobu, než byly první nábytkové předměty vyráběny nezávisle na pouhých fyzických potřebách a nábytek byl „vyzdobován" a podřizován zákonům krásy své doby. Čím byl člověk usedlejší, tím více času mohl věnovat i svému uměle vytvořenému prostředí.

„Již kdysi hluboko v pravěku člověk postavil kryt proti nepřízni počasí a proti nepříteli. A to nejen z proutí a kůry stromů – ale i z kamene, se schody uvnitř a se základním vybavením. Člověk byl přinucen bránit se a hledat různá zajištění, chtěl-li se vůbec udržet na životě. Dělo se tak v mnoha místech na Zemi – současně nebo i v dobách od sebe značně vzdálených. Ale výsledky se nakonec staly základem, na němž budovali a budují lidé celé doby dějinné." Bohuslav Syrový.

Od nejstarších dob lidé usilovali o stvoření staveb, aby v nich mohli vytvořit prostor oddělený od přírody, uzpůsobený jejich potřebám, upravený a vybavený byť primitivními předměty, ale předměty, které poskytovaly pohodlnější žití. Prvopočátky cílevědomé tvorby těchto předmětů, které je možné nazvat nábytkem, je podle archeologických nálezů možné předpokládat v době před deseti tisíci lety.

To již ve svých příbytcích dokázal člověk vymezit a upravit jejich část pro odpočinek, vystlat lůžka suchými travinami či chvojím a před chladem se chránit kožešinami. Zhotovil i stůl, který nebyl ničím víc, než do potřebné polohy vyvýšená část podlahy i sedadlo a vytvořil tak první cílevědomě vyrobené nábytkové předměty.

KAPITOLA O NÁBYTKOVÉM UMĚNÍ STAROVĚKÉ MEZOPOTÁMIE

Člověk stvořil svůj první vlastní, rozlehlý svět – vybudoval město. Tento čin byl vzhledem k vývoji lidstva „urbanistickým převratem". Jižní Mezopotámie byla již ve třetím tisíciletí př. Kr. poseta řadou městských států.

Zkoumání zaniklých měst na březích Eufratu a Tigridu bylo započato již v devatenáctém století (objev Chorsabadu a města Ninive). Odborný svět se s překvapením a obdivem dozvídal o palácích Asyřanů, o dílech Babyloňanů. Zde byl podle bible ráj na zemi. Hospodin zde podle bible stvořil Evu z žebra Adamova. Byl objeven Babylon – jak čteme v bibli „peleš lotrovská", ve kterém trpěli v zajetí Židé pod asyrskými vládci. Bylo zde město, o kterém řecký dějepisec Hérodotos při své návštěvě kolem roku 450 př. Kr. poznamenal:

„Babylon překonává nádherou každé město ve známém světě."

Před více jak sto lety odkryli pracovníci Pensylvánské university sumerské kultovní centrum Nippur. V roce 1998 byla dokonce objevena zřícenina věže, považovaná za biblickou věž babylónskou.

Teprve však archeolog Charles Leonard Woolleye ve třicátých letech dvacátého století vykopal město Ur a odkryl jednu z nejstarších civilizací světa – kolébku světových dějin – kulturu starých Sumerů. Odkryl město, které v době mezi rokem 4000–3000 př. Kr. patřilo mezi nejmocnější města jižní Mezopotámie. Bylo to zřejmě i místo biblické potopy, jak o ní hovoří kniha Genesis, kap 6–8.

Jistou, ale nedoceněnou skutečností zůstává poznání, že se všechny velké kultury zrodily ve městech. Města jako základní politické jednotky, obehnaná hradbami, obklopená vesnicemi uprostřed polí zbrázděnými kanály, zastavěná paláci, chrámy, ale i chatrčemi, poskytovala možnost soustřeďování celých struktur sumerské společnosti. Panovníkem počínaje, přes různé skupiny vládnoucích osobností – chrámových a vládních úředníků, až po svobodné i osobně nesvobodné výrobce – řemeslníky a obchodníky, byly všichni součástí městských celků.

„Založení měst nebylo od samého prvopočátku něčím víc než seskupením jednotlivých lidí ... bylo to ale

1, 2



3



4



5



Obr. 1 Kresba Urnamuova zikkuratu v Uru, kterou na základě svých archeologických výkopů a průzkumů zpracoval Charles Leonard Woolley. **Obr. 2** Kresba části průvodu z „Královské standarty", nalezená CH. L. Wolleyem při archeologických vykopávkách v Uru, která je obrázkovou výpovědí o životě Sumerů, o jejich vojenské výzbroji ve druhé čtvrtině 3. tisíciletí před Kr. **Obr. 3** Vládce Lagaše, jednoho ze sumerských měst Urnaš, zobrazený sedící na trůně, který má i zádové opěradlo. **Obr. 4** Bůh či osobnost sumerské společnosti zobrazená na pečetním válečku na sedadle se zádovým opěradlem. **Obr. 5** V horní části „Královské standarty" byla vyobrazena hostina panovníka. Král a jeho nejbližší jsou zobrazeni sedící na stoličkách. Na obdélníkových deskách je v bohaté výzdobě z lazuritu, perleti a červeného vápence vytvořena mozaika osazovaná do asfaltu (Britské muzeum – Londýn).



víc než pouhá soustava institucí. Město již od samého svého vzniku ve starověku nebylo jen pouhým fyzickým mechanismem a umělou konstrukcí ... město bylo spíš stavem mysli, souhrnem zvyků, tradicí a organizovaných názorů i pocitů". Robert E. Park

Podle dosavadních archeologických objevů byli prvním z národů doposud historicky poznaných Sumerové. Vynořili se v deltě řek Tigris a Eufratu z předdějinosti a vytvořili zde s překvapující rychlostí městské státy.

Z okolní přírody vyčlenili Sumerové potřebné části země, která na březích veletoků byla dobrou živitelkou. Dostatkem vláhy, kterou se naučili regulovat, rodila půda několikrát ročně. Řeky byly plné ryb a tak pro městské celky zde bylo ideální zázemí.

Více jak tisíc let udrželi Sumerové obdivuhodnou kulturní úroveň. Akaddská říše, Asyřané, Babyloňané, ale posléze i Peršané pak mohli navázat na vyzrálou kulturu. Navázali na ni bez rozdílu. Dokázali se zmocnit nejen vlády, zlatých pokladů, ale přisvojili si i svými předchůdci dosažené civilizační vymoženosti. I když se zde střídali nejen panovníci, ale i etnické skupiny, byla kultura přejímána v Mezopotámii od prvních Sumerů až po Peršany.

Dobyvatelé mezopotámských měst přebírali nejen koncepci výstavby zikkuratů, domů, chrámových staveb a paláců, ale i tvorbu nábytkových předmětů. Vývoj nábytku pak byl vývojovým řetězcem z generace na generaci, od podrobených k vítězům. A tak dnes můžeme onen řetězec poskládat do jakéhosi celku. Horní vrstvy obyvatelstva již před pěti tisíci lety rozvinuly překvapivou úroveň bydlení. Pravda, chudí bydleli v primitivních podmínkách, bídně přežívali ve městech po celá tisíciletí. Byly zde vystavěny paláce – přepychová sídla o mnoha místnostech. Rozlehlé stíněné ochozy se sloupovím a bohatou výzdobou. Byly zde archeology objeveny paláce vybavené koupelnami, ze kterých kanalizace odváděla vodu. Honosné prostory byly vybavovány pozoruhodnými předměty.

„Kdekoli byly vykopány zříceniny starověkých chrámů nebo paláců, nalezli archeologové překvapující doklady o přepychovém způsobu života, jakého moderní civilizace ani nedosáhla. Nádherné vykopávky z babylonského města Ur (dnešní El Mukažár), jejichž nejkrásnější ukázky jsou v Britském muzeu, pocházejí sice již

Obr. 6 Kresba půdorysu přízemí a vnitřního prostoru patrového domu podle sira Roberta Woolleyho (konec 3.tisíciletí př.Kr.). Centrum domu obklopovaly místnosti přístupné a osvětlené z atria. Protože uvnitř hradbami obklopených měst bylo stavební místo vzácností, bývalo využíváno i první patro, které bylo zpřístupněno schodištěm. Střechy byly ploché nebo mírně svažité. **Obr. 7 – Obr. 10** Pečetní válečky z neo-sumerské periody jsou skromnými, ale usvědčujícími důkazy o schopnosti řemeslníků vytvořit pevná sedadla. Na válečcích, kterými byl označován majetek, byli zobrazováni nejen bohové, sedící na trůnech a sedadlech, ale i běžný život obyvatel Mezopotámie. Etnika, která se střídala a mísila v celé oblasti Mezopotámie, si osvojovala sumerské písmo a vyzrálou kulturu svých předchůdců.

z 3. tisíciletí př. Kr., svou dokonalostí musí ohromit každého dnešního uměleckého řemeslníka." Julius Lips

Na nábytkové předměty, na díla truhlářských mistrů jedné z nejstarších kultur celé mezopotámské civilizace, se nám však nedochovaly žádné konkrétní památky. Klima na březích Eufratu a Tigridu a stavby z hliněných nepálených cihel neumožnily přetrvání dřevěných předmětů.

Nezbývá než základní informace o tvarech nábytku vyčíst z dochovaných reliéfů, hliněných tabulek a pečetí. Nalezené předměty a nábytek na reliéfech zobrazený vlastnila ale jen špička společnosti. Životní úroveň rozhodující většiny obyvatelstva měst byla velmi nízká. Chudí obyvatelé města se tísnili v malých domcích uplácaných z nepálených cihel. Ze stejných cihel byla i jejich lůžka pokrývaná rohožemi. Jediným vybavením těchto příbytků byly rohože z rákosu, které posloužily také jako stůl a sedadlo, ale zakrývaly i vstupní dveře do obydlí.

Náročnějšími příbytky byly domy obdobného charakteru, se kterým se dodnes můžeme setkat v celém Středomoří. Je to typ domu – jeden z možných způsobů obydlí, u kterého obytné místnosti obklopují nekrytý dvůr. Zde se odehrávala podstatná část života domácnosti. Místnosti kolem dvora sloužily jako ložnice a spíže. Tuto formu obydlí, typicky orientální, převzali od Sumerů Asyřané, Babyloňané i Peršané, konečně tak jako podstatnou část kultury starých Sumerů. Byly to prvopočátky atriových domů, dodnes na tomto principu stavěných, které jako samostatné bloky byly z vnější strany uzavřené. Do ulice vedly zpravidla jen jedny dveře.

Tak jako všechna města po celá tisíciletí, byla i města v Mezopotámii obepínána a tísněna hradbami. Ty pak měly chránit před loupeživými přepady, které byly vždy spojovány se zkázou dobytých sídel. A tak nezbývalo, než aby se z důvodu úspornosti místa stavělo i patro s přízemím propojované schodištěm. Do horních místností se vcházelo z verandy obíhající kolem dvora.

11



12

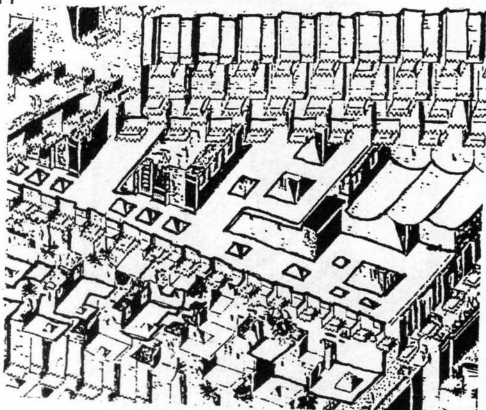


13

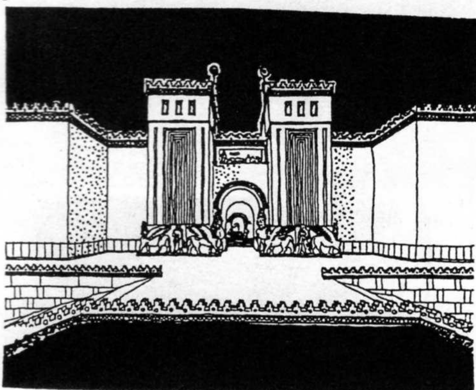


Obr. 11 – Obr. 12 Na babylonských destičkách z terakoty, pocházející zřejmě z počátku 2. tisíciletí př. Kr., jsou znázorněny harfenistky sedící na sedačkách. Jedna stolička je patrně skládací se sedací plochou z látky nebo kůže. Druhá harfenistka byla zobrazena sedící na pevné sedačce, která měla zřejmě sedací plochu opatřenu výpletem a pevnost její konstrukce byla ještě posílena trnoží. **Obr. 13** Muž, který přitesává dřevo, sedí při své práci na pevné sedačce. Hliněné destičky byly archeology časově zařazeny do období konce 3. tis. př. Kr. Konstrukce sedačky byla zesílena trnoží. Sedící muž opracovává plochu před sebou zřejmě teslicí.

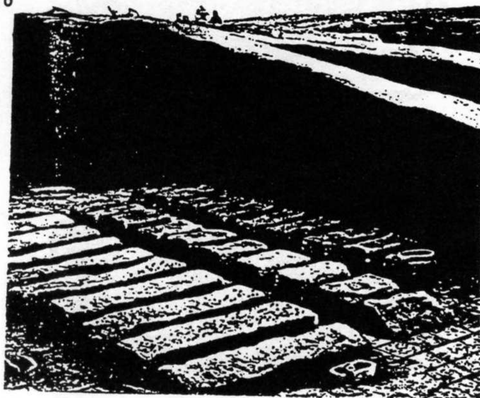
14



15



16



Oproti tomu letní palác asyrského Sargona II. měl 209 místností, v královském okrsku byly také dva chrámy a třicet nádvoří. I když teplé klima nevyžadovalo přemíru mobiliáře, na který jsme zvyklí dnes, lze předpokládat, že tyto prostory byly vybavovány pozoruhodnými předměty, kterými se vládci mezopotámských celků obklopovali.

Významným ukazatelem civilizační úrovně každé kultury jsou nepochybně jak výrobní nástroje a výrobky, tak i předměty každodenní potřeby. O vysoké kulturní úrovni pak svědčí i to, že Sumerové a následující kultury Asyřanů a Babyloňanů vytvořili prakticky všechny základní typy nábytku. Starověk předurčil nábytkové předměty, jejich základní tvary, a dosáhl vysoký stupeň dokonalosti i v jeho detailním propracování.

Nábytek v Mezopotámii byl zpravidla vyráběn ze dřeva, i když se vyskytují názory, že některé části nábytkových předmětů v pozdějším období byly kovové, nebo kovovými pláty zdobené a zpevňované. Značný pokrok ve zvládnutí metalurgie by tomu nasvědčoval. Poznanou technologií lití do „ztraceného vosku“ byly totiž z kovu vyráběny drobnější lidské postavy a zvířecí figurky. Při tomto způsobu předmět, který měl být vyhotoven z kovu, byl nejprve vymodelován z vosku a obalen hlínou. Otvorem, který byl vynechán při vypálení vosk vytekl, a místo vosku se do takto vzniklé formy nalil roztavený kov. Po vychladnutí a odstranění keramické hliněné formy byl kovový výrobek dopracován.

Dobrého dřeva bylo v deltě veletoků Tigridu a Eufratu velmi málo, tak jako rud. Jednoduše dostupné dřevo poskytovala pouze palma, která není vhodná pro náročnější práce. Vědci vyčetli na hliněných destičkách, že teakové a ebenové dřevo bylo dováženo až z Indie. Získávání kvalitního dřeva bylo stejně náročné jako dovážení mědi z oblasti Omanu, nebo ze sinajského pohoří. Lze proto usuzovat, že i části ozdob nábytku byly vyráběny kovové. V Mezopotámii především však bylo vytvořeno z hlíny všechno, co bylo možné.

Při archeologických pracích se podařilo odkrýt i prostor školy, ve které byli vychováváni písaři. Nejen zdi objektu školy, stejně tak jako zdi paláců, chrámů a prostých obydlí byly z hliněných, na slunci usušených cihel, ale z hlíny byl i školní mobiliář.

Obr. 14 Kresba rekonstrukce Babylonu **Obr. 15** Kresba rekonstrukce vstupu do asyrské rezidence – Sargonova paláce – v Chorsabadu. Palác byl vybudovaný koncem 8. stol. př. Kr. Byl samostatným stavebním útvarem vybudovaným na dvou rozlehlých nádvořích a obsahoval 209 místností ve kterých byla vedle reprezentační části (nazývané serail), část hospodářská (khan), harém a soukromé prostory panovníka. V asyrské a novobabylonské paláce obsahovaly i rozlehlé knihovny s tisíci klínopisných tabulek. Kromě urbanistických a architektonických památek odkrytých v polovině 19. stol. P. E. Bottou zde byly nalezeny reliéfy a nástěnné malby s vyobrazením dvorského života i nábytkových předmětů. **Obr. 16** V odkryté prostoře školy bylo objeveno celé vybavení třídy vytvořené z hlíny.

Nedostatek vhodných dřevin, rudy i kamene vyprovokoval před tisíciletími dálkový obchod. Dřevo a rudy putovaly do dílen řemeslníků stovky kilometrů. Je zajímavé, že obyvatelé Mezopotámie na hliněných tabulkách zaznamenávali poznatky z matematiky, z medicíny i z pozorování vesmíru. Popsali na nich údaje, které nám umožňují nahlédnout do způsobu jejich života. Zůstává pak překvapením, že mezi pozoruhodnými sděleními chybí záznamy o pracovních postupech a technologiích při výrobě předmětů, kterými se ve svých příbytcích obklopovali. Technologické postupy, poznání vlastností materiálů a principy výroby, byly zřejmě výrobním tajemstvím, předávaným jen v úzkém kruhu rodiny. Řemeslo zde totiž bylo děděno, a tak poznání technologických postupů bylo rodinným tajemstvím – rodinným pokladem. Vládla zde zásada, že otec předával své řemeslo synovi, aby v něm pokračoval. Na jednom ze sumerských textů byl přiřčen původ tohoto pravidla nejvyššímu bohu Enlilovi.

„Enlil stanovil pro lidi, že syn pokračuje v řemesle svého otce".

Tak byly děděny rukodělné schopnosti a poznání technologií z otce na syna. Když prorok Jeremiáš káral obyvatele Mezopotámie, pronesl slova zaznamenaná v bibli:

„Ustanovení zajisté těch národů jsou pouhá marnost. Neboť setna dřevo sekerou v lese, dílo řemeslníka stříbrem a zlatem ozdobí je. Hřebíky a kladivy utvrdí je, aby se neviklalo."

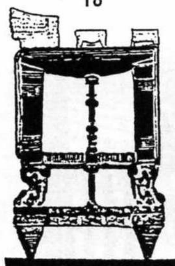
Prorok měl na mysli především výrobu model. Jeho slova byla však příléhavá i k vytváření běžných dřevěných předmětů. Bylo stejně tak jako pro vyrobení model potřebné porazit stromy, opracovat kmeny, a to až do konečné podoby, a důkladně zpevnit všechny jejich spoje. Byly to zřejmě především čepy, které se i v Mezopotámii staly základní konstrukcí dřeva.

A tak dnes s úžasem můžeme konstatovat, že všechny základní práce se dřevem zvládli řemeslníci národů, které žily v Mezopotámii již před tisíciletími. V průběhu tisíciletí př. Kr. se vyskytovala náročně zpracovaná křesla, u kterých byly spoje vytvářeny čepováním a která byla vybavována područkami z ohýbaného dřeva. Náročné řezbářské práce se objevují na reliéfech znázorňující nejen sedací, ale i lehací a stolový nábytek.

17



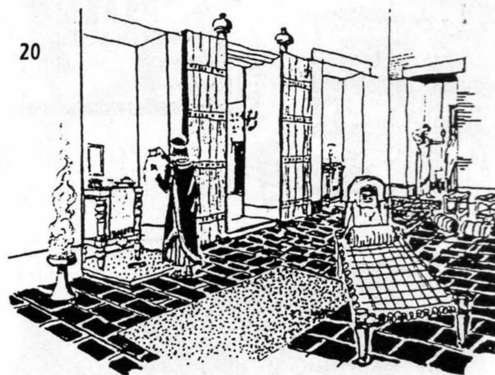
18



19



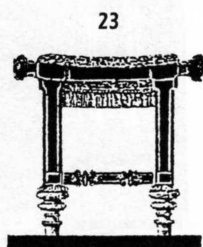
20

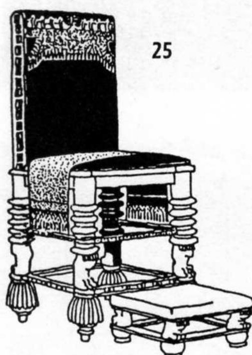


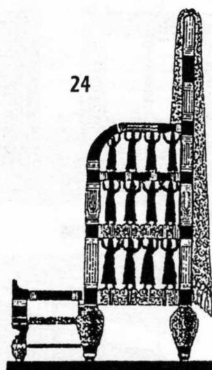
Obr. 17 Na stéle krále Chammurabiho, který vládl 1790–1750 př. Kr., byl do černého bazaltu vytesán panovníkův zákoník. Stéla je uložena v pařížském Louvru. V horní části je vyobrazen trůn, na kterém sedí Bůh slunce, kterému panovník vzdává hold. Stéla vysoká přes 2 metry je dokladem nejen o stavu starověkého zákonodárství, ale i o schopnostech starověkých řemeslníků. **Obr. 18** Reliéf vytvořený asyrským umělcem zobrazuje stůl na reliéfu Aššurbanipalova paláce v Ninive (Britské muzeum). **Obr. 19** Stůl sloužící obřadu při úlitbě posvátného oleje nad ulovenými lvy, který je zde středem kompozice, odpovídá stolku znázorněném na reliéfu nazývaném „odpočinek pod vinicemi". **Obr. 20** Rekonstrukce interiéru asyrského domu. Vlevo nika s kultovním oltářem, vpravo lůžko a v pozadí sedačky.

21


22


23


25


24


26


V městských celcích dokázali přivést řemeslnou práci k úrovni, kterou dnes považujeme za uměleckou. Xenofontés jako voják ve 4. stol př. Kr. prošel Mezopotámii, v tu dobu již pod vládou Peršanů, a obsáhle popsal specializaci tehdejších řemesel:

„Jako byla ve velkých městech i jiná umění přivedena na vysoký stupeň dokonalosti, právě tak je vynikající i řemeslo u královského dvora. V malých městech dělá totiž jeden a týž řemeslník lehátka, dveře, pluhy, často staví i domy a je rád, najde-li dost zákazníků aby se uživil. Je samozřejmě nemožné, aby člověk který, vyrábí mnoho věcí, uměl vše dobře. Ten, kdo je činný ve velmi úzkém oboru, dopracuje se nejlepších výkonů".

Řemeslníci v městských celcích, na březích Eufratu a Tigridu, se k nejlepším výkonům dopracovali. Nábytkové umění se rozvíjelo ve vztahu k potřebám vládnoucích dvorů a k centrům náboženského života. Poskytovalo v široké míře vše, co vyžadovala politická a náboženská moc.

Na dochovaném zobrazení sedacího nábytku pro panovníky byly zcela realisticky zobrazovány symboly moci. Křesla a trůny vládců Mezopotámie těmito symboly „hovořily" o síle, moci, ale i osudu panovníka. Stály na malých plochách špiček piniových šišek, plodu stromu „života", který v jejich mytologii byl stromem prvního stvoření. Zvířecí symboly vyřezané na nosných částech vyjadřovaly sílu a pokoření silného zvířete, byly i symbolem obratnosti.

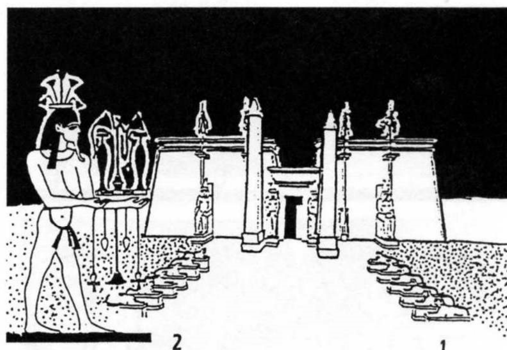
Úrodný půlměsíc – území rozkládající se od Perského zálivu, táhnoucí se přes dnešní Irák, Libanon, Izrael, Turecko a pobřeží Středozemního moře, nazývaný historiky kolébkou dnešní civilizace se stal před pěti tisíci lety i kolébkou nábytkového umění.

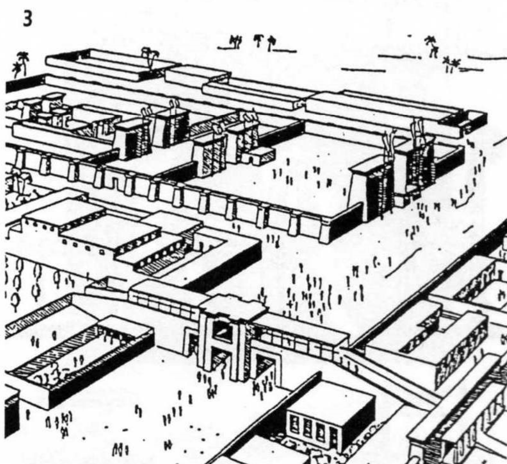
Obr. 21 Na části reliéfu „Odpočinek pod pergolou" byla asyrským umělcem vyobrazena siesta manželského páru. Panovník Aššur-banipal s královnou Aššur – šarrat odpočívají ovíváni služebnou. Kresba vychází z dochovaného reliéfu ze 7.stol př. Kr., uloženého v londýnském Britském muzeu. Stolek před panovníkovým ložem bychom mohli nazvat stolkem servírovacím. Jeho nohy, stejně jako nohy lůžka i křesla královny, byly ukončeny piniovými šiškami, která symbolizovaly zrození. **Obr. 22 – Obr. 25** Asyrský a perský dvorský nábytek **Obr. 26** Při vykopávkách v Suse byl nalezen plochý reliéf, na kterém je zobrazena dáma sedící na nízké sedačce. Za pozornost stojí nejen sedačka ukončená lvími prackami, ale i orientální způsob sezení.

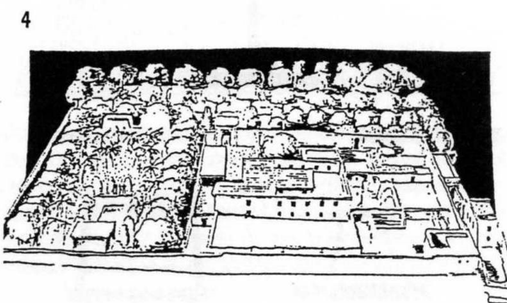
KAPITOLA O NÁBYTKOVÉM UMĚNÍ STAROVĚKÉHO EGYPTA

„Egypt je darem Nilu." Touto prostou a výstižnou větou Egypt charakterizoval řecký cestovatel Hérodotos již v pátém století před Kristem. Od nepaměti každý rok přinášel Nil svými záplavami desítky milionů tun úrodné prsti na pole egyptských rolníků. Není proto divu, že si staří Egypťané představovali za tímto pravidelným zázrakem dílo bohů. Dodnes tato mohutná řeka ovlivňuje dění celého Egypta, vyrostlého na cizí půdě, přinášené z Etiopie. Bez blahodárných povodní by nevznikla rozlehlá města, nebylo by paláců ani chrámů. Nebyly by ani náročně vybavované mastaby a hrobky, nebyly by pyramidy. Úrodnost nilských pobřeží, pravidelně zaplavovaných a zanášených úrodnou prstí, umožnila, aby se značná část Egypťanů mohla věnovat rozsáhlým a honosným stavbám, ale i cílevědomé výrobě nábytku.

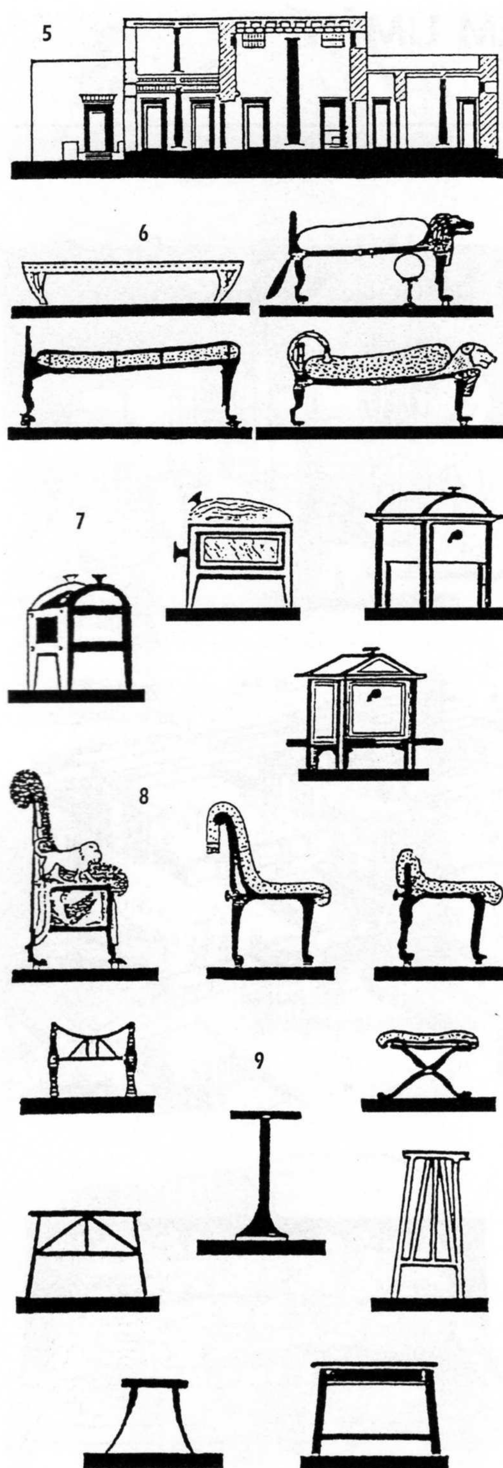
Před tisíciletími vtiskla řeka obyvatelům Egypta rytmus i řád života. Řád, kterému se postupně přizpůsobili původní lovci a nomádi – protože tento řád zajišťoval usedlým zemědělcům jistotu pravidelných a dobrých sklizní. Nil prostoupil myšlením starých Egypťanů. Obyvatelé jeho břehů pojmenovali svoji krajinu Kemet (černá zem) a dokázali se o toto bohatství Egypta vzorně starat. Oproti vyprahlým pouštím v okolí bylo údolí Nilu zemí nadmíru úrodnou. Příroda zde poskytla již v pátém tisíciletí před narozením Krista







Obr. 1 Nástupní část chrámu a část cesty, která spojovala Amónův chrám v Karnaku s chrámem v Luxoru. **Obr. 2** Bůh Nilu. Nad plodností úzkého pruhu úrodného údolí Nilu podle víry starých Egypťanů bděla řada regionálních bohů, přitom včasný začátek a dostatečnou výši záplav měl zajišťovat Bůh Nilu. **Obr. 3** Kresba středu Echnatonu (Tell el Amarny – podle F. Bruéryho). Rekonstrukce zobrazující město v letech rozkvětu egyptské metropole kolem roku 1370 př. Kr., kdy sloužilo jako hlavní město faraóna-krále reformátora Amenophise IV., který jej založil. Jeho zástavba se táhla podél Nilu v délce 9 km a v šířce 1 km. Centrem vedla nejživější ulice, nad kterou byl zbudován most spojující rezidenci panovníka se státním palácem. **Obr. 4** Rekonstrukce rezidence z Echnatona – výlučný typ obydlí velmožů. V přízemí patrových domů bývaly situovány řemeslnické dílny, v prvním patře byly prostory pro přijímání návštěv a případná agenda pána domu. V dalším patře bývala situována soukromá část s jídelnou, ložnicí, někdy i s koupelnou a s harémem. Schodištěm byla spojená i plochá střecha, která sloužila jako sklad topiva, sýpka a často zde byl i přístřešek služebnictva.



základy k rozvinutí kultury natolik vyspělé, že Egypt byl od dávného starověku až do doby nových archeologických objevů pokládán za ctihodného předka celého lidstva. Kultura starých Egypťanů ovlivnila nejen starověká vědecká poznání a umění, ale i technologické postupy a řemeslnický um. Staroegyptské náboženství prostoupené utkvělou myšlenkou na smrt nám poskytlo možnost poznání vyspělé kultury starověkých obyvatel nilských břehů. Od počátku období střední staroegyptské říše měl totiž každý Egypťan právo, udělované kněžími, podílet se na blaženosti posmrtného života. Tato představa vedla žijící především k povinnostem a starostem o posmrtný život. Byla to představa, že duše zemřelého, zvaná Ka, pokračuje v záhrobí životem pozemšťanů.

Proto již za života pozemského bylo potřebné připravovat a zabezpečit pohodu v životě na onom světě. Podle postavení v egyptské společnosti byly budovány pyramidy, mastaby, hrobky a prosté hroby. Na cestu posmrtným žitím byly vybavovány tak, aby zesnulým na jejich pouti záhrobím nic nescházelo. Ve víře starých Egypťanů bylo totiž zakotveno přesvědčení, že stačí knězem pronesená magická formule, a zobrazené scény – reliéfy, malby i modely ožijí a zesnulému poslouží v jeho posmrtném životě. Byly to pak právě malby na stěnách hrobů a předměty vnášené do hrobek, které nám umožnily plněji pochopit každodenní život starého Egypta, historii nábytkového umění i vyspělost staroegyptských tvůrců. Objevy při vykopávkách pomohly archeologům přinést ucelené svědectví o důmyslnosti člověka a schopnosti lidské ruky. Staly se dokladem toho, že lidé již před tisíciletími vytvořili vysokou kulturu a dospěli i k jasnému názoru na své potřeby sezení, ležení, na potřebu stolu a vhodného ukládání předmětů. Staří Egypťané obdobně jako obyvatelé Mezopotámie vytvořili židli a křeslo, pevnou i sklápěcí sedačku, stolek i stůl, lůžko, lehátko a úložné prostory. Snad navždy tyto staré kultury určily základní tvary nábytku. Proměny, které následovaly v celém dě-

Obr. 5 O bydlení, o typech domů, o tvarech a druzích nábytku se dozvídáme současně s archeologickými vykopávkami. Ve Staré říši byly do hrobů vkládány i modely domů a tak bylo možné vypracovat nejen půdorysy, ale i řezy dávno zaniklých stavení. Faraón, vrstva jeho nejbližších, nejvyšší úředníci, velekněží, vysocí velitelé vojsk obývali výstavné vily, honosná obydlí mnohdy až o třiceti místnostech. **Obr. 6** Lehací nábytek **Obr. 7** Úložný nábytek **Obr. 8** Sedací nábytek **Obr. 9** Stolový nábytek. Vyobrazené nábytkové předměty sloužily ve staroegyptských příbytcích horních vrstev obyvatelstva. I závislí a méně movití Egypťané ale vlastnili a ve svých příbytcích používali mobilní prosté, při tom důmyslně vyrobené nábytkové předměty.

jinném vývoji nábytku, bychom mohli nazvat pouhými modifikacemi prapůvodních tvarů. Nálezy jednotlivých předmětů a nástěnných maleb v hrobkách faraónů nám poskytly poznání vysoké úrovně řemesel starého Egypta. Umožnily rozšíření znalostí o vyspělosti staroegyptských technik nejen při zpracování kovů a kamene, ale i dřeva. Práci staroegyptských výrobců nábytku nám objasnily i nalezené modely dílen.

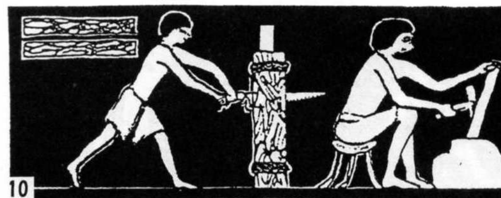
O technologických postupech, o vztazích při pracovních úkonech promluvily záznamy na četných dochovaných papyrech.

Vyobrazení pracovních postupů při výrobě nábytku byly v hrobkách namalovány v období, kdy již původní výroba, ještě primitivní, byla soustřeďována do větších dílen. I když se v těchto dílnách pracovalo s velmi jednoduchými nástroji, staly se výrobky z tohoto období dokladem obdivuhodné zručnosti.

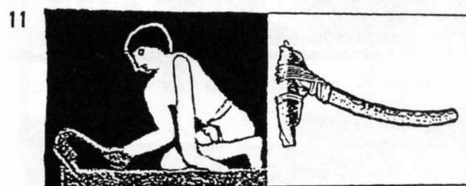
Počátky kultivovanější práce se dřevem, používání základních spojů, stejně tak jako počátky historie překližky a intarzií musíme hledat ve starém Egyptě. Staří Egypťané ovládli spojování jednotlivých dřevěných částí nábytku. Jednotlivá prkna navzájem spojovali pomocí hmoždinek – dřevěných, asi centimetr silných a několik centimetrů dlouhých válečků. Tyto hmoždinky, které jsou běžně používány do dnešních dnů, byly osazovány do protilehlých zaklížených otvorů.

Při svých pracích používali staroegyptští nábytkáři i rybinových spojů a vymysleli rohový spoj – ozub. Pomocí čepů a drážek, pomocí hmoždinek i čepů klínových vytvořili nádherné nábytkové předměty. Z akáciového, sykomorového, cedrového a ebenového dřeva vytvořili všechny základní druhy nábytku. Přitom ale dobrého dřeva byl v celém egyptském povodí Nilu nedostatek. Dovážené dřevo z Přední Asie bylo vzácné, stejně tak jako africký eben, který byl dopravovaný ze středu Afriky. Tato dřeva byla proto používána jen pro výrobu nábytku královského, pro sídla velmožů a k výrobě předmětů sloužících v chrámech. Ze vzácných dřev, do Egypta dovážených, byli schopni staroegyptští řemeslníci vyrobit překližku, složenou až ze šesti vrstev dýh. Uměli vyrobit dýhy o síle dvou milimetrů a dovedli je k sobě klížit tak dokonale, že jejich slepení drží dodnes. Tenké listy dýh byly přitom používány ke

10



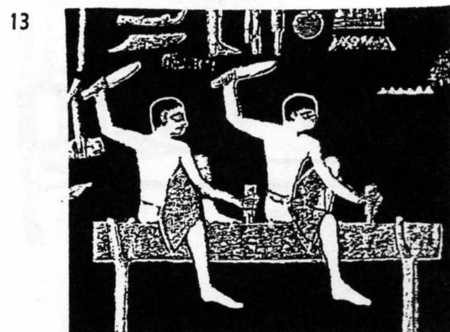
11



12



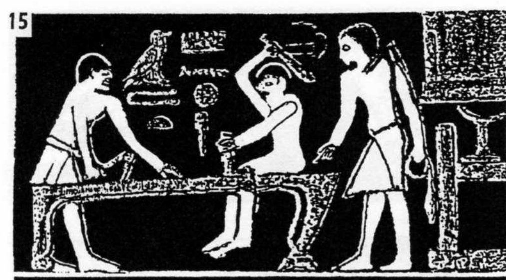
13

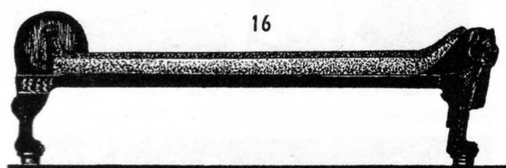


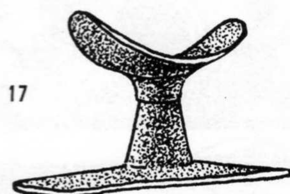
14

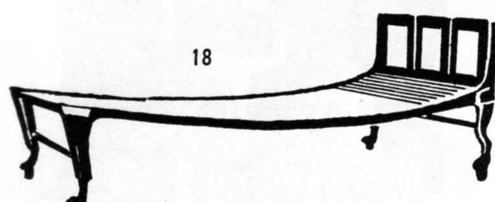


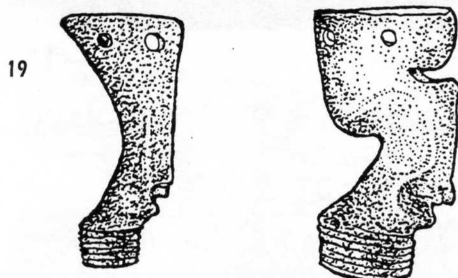
Obr. 10 Základní zpracování – příprava dřeva řezáním na prkna. Aby řemeslníci nemuseli kmen přidržovat, byl přivazován pevně několikrát obtočeným provazem ke kolmo zaraženému kůlu. Hrubé opracovávání povrchu dřeva. **Obr. 11** Opracování povrchu teslicí a tesla – nástroj, kterým bylo možné vyrovnávat plochu. Tesla byla primitivnějším předchůdcem hoblíku, u kterého byl břit pevně osazený ve vhodném sklonu v korpusu hoblíku. **Obr. 12** Výroba židle. Na vyobrazení první řemeslník vyvrtává otvor tzv. smyčcovým vrtákem /svidříkem/ do sedáku polotovaru židle, druhý řemeslník vyřezává a finalizuje nohy židle. **Obr. 13** Práce se dřevem vyobrazená na reliéfu v mastabě Ti v Sakaře. Při práci dva řemeslníci vytvářejí dláty a palicemi otvory pro čepy. **Obr. 14** Truhlářská dílna. V hrobce vezíra Rekhmirého v Thébách (XVIII. dynastie) byla zobrazena výroba části staroegyptského nábytku.











zdokonalení povrchů přepychových předmětů. Řemeslníci starého Egypta ovládli nejen umění dřevořezby, ale i intarzie.

Tehdejší nástroje byly velmi jednoduché. V údiv nás uvádí především malé množství druhů nástrojů, kterými byly zhotovovány i náročné kusy nábytku. Všechny ty překrásné předměty byly zhotovovány pouze pomocí sekyry, pily, nože, teslice, palice a dláta. Při pohledu na dokonale vyrobené předměty uložené v muzeích udivuje zjištění, že až do období třetí dynastie využívali nábytkáři pro výrobu břitů svých nástrojů jen štípaný kámen, který nahrazoval vzácnější kovy. Železo bylo totiž ve starém Egyptě velmi pozdním objevem.

Kamenné čepele nástrojů byly vystřídány za bronzové až v období Střední říše. Archeologové dnes zůstávají překvapeni nad tvrdostí kovových částí nářadí, které byly v době Staré říše vyráběny z mědi a posléze z bronzu. Škrabadla, kterými byly dokončovány kvalitně opracované povrchy, byly vytvářeny z pazourku. K jemnému vybrušování ploch a vyhlazení povrchů sloužil na drobný prášek rozdrcený křemen a upravené dřevo bylo po dokonalém vybroušení napouštěno vonnými oleji. Náročnějším nářadím, nástrojem s dlouhou historií, byl smyčcový vrták – svidřík, který umožnil vyvrtávat potřebné otvory. Dělníci, kteří vyráběli nábytek, byli v Egyptě zaměstnáni především v královských a chrámových dílnách. Je pochopitelné, že zde působili ti nejzdatnější řemeslníci. Další dílny, ve kterých pracovali nábytkáři, patřily příslušníkům vyšších staroegyptských vrstev. V truhlářských specializovaných dílnách byl vyráběn nejen nábytek pro horní vrstvy společnosti, ale i inventář pro náboženské obřady. Z těchto dílen vycházel nábytek, který bychom mohli bychom nazvat zádušním, a který byl při pohřebním průvodu vnášen do hrobek. Tak jako ostatní předměty byl do hrobek ukládán i nábytek lehací – stejných tvarů, které Egypťané používali denně ve svých příbytcích. Na malovaném reliéfu v sakkarské hrobce Nianchnuma a Chnumhotepa jsou na stěně hrobky znázorněni dva truhláři. Jeden vydlabává otvory do základního rámu lůžka, druhý upravuje jeho povrch teslicí. Muž, který je vyobrazen jako příchozí, je zřejmě jejich představený. Na rameni přináší úhelník a v ruce

Obr. 15 Výroba lůžka zobrazená v hrobce Nianchnuma a Chnumhotepa v Sakkáře (V.dynastie). **Obr. 16** Dřevěné lůžko. V domech zámožnějších sloužila dřevěná lůžka s vypletenou ložní plochou pokrytou matracemi. **Obr. 17** Podhlavník. Používání podpěry hlavy při spánku vycházelo z prastarého afrického zvyku. V Egyptě od prvních kapitol historického období, až do pozdní ptolemaiovské doby byly podhlavníky umně vyřezávány a často i bohatě zdobeny. Na mnohých, které byly nalezeny v hrobkách panovníků, byly i velmi jemné dřevořezby. **Obr. 18** Jedním ze zachovalých a přitom nejstarších nábytkových předmětů je dřevěné lůžko z období I. dynastie, objevené archeology v Tarchanu u Mennoferu. Lůžka náročně zdobená sloužila vysoce postaveným představitelům Egypta a bývala zdobena reliéfy, které zobrazovaly bohy Besa a Tvereta – ochránce klidného spánku. **Obr. 19** Nohy lůžka vyřezávané ze dřeva ve tvaru zvířecích tlap a kopyt.

drží olovnici. Je zde znázorněn i podhlavník, který byl běžným vybavením lože. Staří Egypťané místo polštářů podkládali před spaním týl dřevěnými, kostěnými, ale i kamennými podhlavníky, které svým vytvarováním umožňovaly pohodlné spočinutí. Používání podhlavníků bylo zvykem obyvatelů Afriky, který se mnohde udržel až do současnosti. Pro pohodlné podepření hlavy ležícího byla horní část srpkovitě vykroužena, tak, aby netlačila. Horní část byla nesena dříkem, zakotveným v široké spodní části.

Panovnická lůžka byla nesena na nohách vyřezaných do podoby lvích pracek. Tvarování nohou postelí do tvaru lvích pracek nebo býčích paznehtů příslušelo především faraónovi a jemu nejbližším velmožům. (*Pozn.* – Káhirské muzeum uchovává ve velké vitríně prototypy i konečné podoby nohou lůžek takto vyřezávaných.)

Je zajímavé že se vyskytovala na nohách ve tvaru lvích pracek i lůžka rozkládací. Nad postelemi bývaly zavěšovány moskytiéry.

Dřevěná čela lůžek velmožů byla potahována zlatou fólií. Staří Egypťané totiž ovládli velmi dobře i tuto náročnou technologii a často ji na nábytkových předmětech vyráběných pro panovníky používali.

Na podzim 1920 objevil archeolog Howard Carter hrobku mladého faraóna Tutanchamóna.

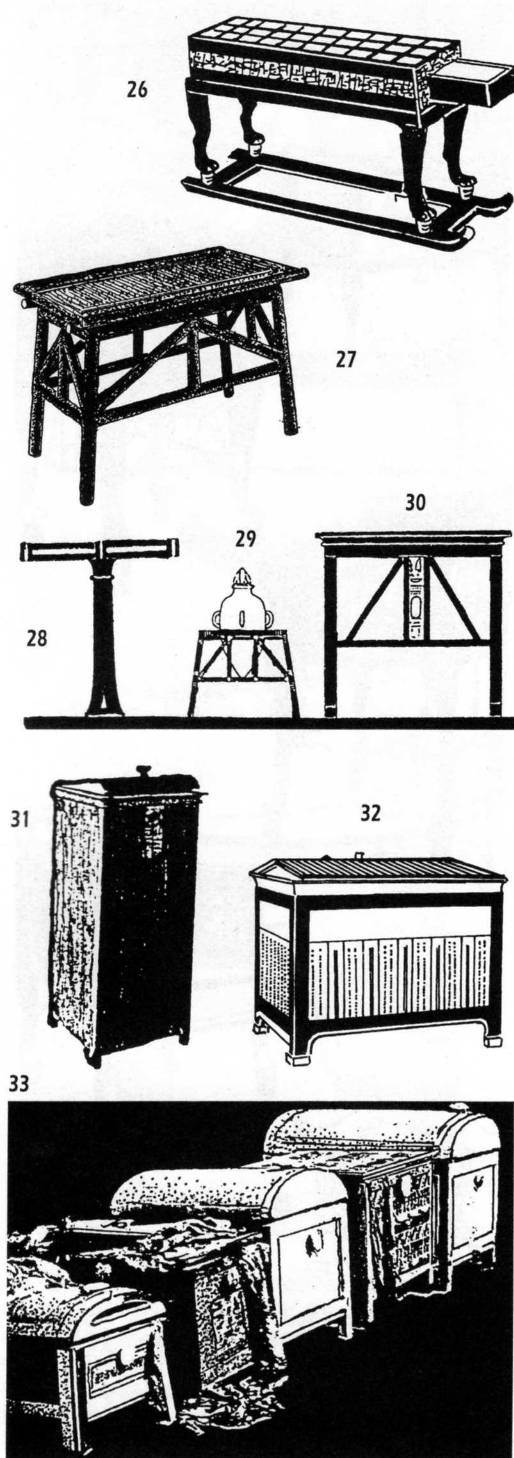
Předsíň, vedoucí do středu hrobky s uloženými ostatky faraóna, byla doslova napěchovaná nábytkem. Na pokraji odkrytého prostoru to byla lehátka a množství různorodých předmětů. Ale podle záznamů Cartera největším překvapením byl faraónův sedací nábytek.

Dnes můžeme konstatovat, že nálezy archeologů posunuly poznání historie všech druhů nábytku o celá tisíciletí a doložily i rozmanitost jednotlivých typů nábytku. Je tomu tak i u stolů a stolků které sloužily stolování, práci i zábavě.

V Egyptě byly oblíbeny a velmi rozšířeny stolní hry. Byla to především hra nazývaná „sehet“, podobná naší „dámě“. Stolek, který uvádíme, byl dokonce vybaven i zásuvkou pro uložení hracích kamenů a byl vytvořen jako jednoúčelový předmět sloužící jen jako hrací stolek. U tohoto stolku je zajímavé, že jeho nohy, vyřezané do tvaru zvířecích tlap, byly připevněny na lyžinách. V neporušeném stavu se zachoval soubor nábytku objevený v thébské hrobce architekta Chá a jeho manželky Merit. Mezi těmito předměty, které dnes opatruje turínské muzeum starožitností, je i stůl. Jednoduchá jeho konstrukce připomíná dnešní rattanový nábytek. Ve starém Egyptě to nebyla neobvyklá konstrukce. Na chrámových reliéfech i v hrobkách po



Obr. 20 Stolička (Střední a Nová říše). **Obr. 21** Stolička z Tutanchámonova hrobu. **Obr. 22 – Obr. 23** Křeslo a zlatý trůn z Tutanchámonova hrobu (XVIII. dynastie). Zádová opěradla byla bohatě zdobena. Na trůně pokrytém zlatými foliemi je zobrazená scéna ze života faraóna. **Obr. 24** Křeslo princezny Sitamony (14. stol př. Kr.) **Obr. 25** Skládací sedačka. Součást pokladu z Tutanchamónova hrobu.



celém Egyptě byly tyto stoly a stolky zobrazovány již v nejstarším období starého Egypta. Velká péče byla věnována i úložným prostorům. Od drobných šperkovnic, bohatě zdobených, až po objemné truhlice, které byly obkládány i zlatými fóliemi, je i tento nábytek dokladem, že civilizace vzniklé na březích Nilu ovlivnily následující kultury. Pravda, ve starověku z kulturních center Egypta pronikaly zkušenosti a poznání do ostatních míst tehdejšího kulturnějšího světa jen velmi pomalu. Zatímco vzkvétal život kolem Nilu, Eufratu a Tigridu, žili obyvatelé na mnoha ostatních místech vpravdě barbarsky. A přesto pronikání a poznávání kulturních hodnot postupovalo nezadržitelně. Je zajímavé, že vedle drastických způsobů, jakými bylo loupení a zajímání zdatných řemeslníků do otroctví, sloužily k poznávání i výměny. V egyptském archivu úřadu, v Tell el Amarně, který bychom dnes mohli nazvat úřadem zahraničních záležitostí, byly nalezeny záznamy z let kolem roku 1350 př. Kr. o výměně nejen lékařů a astrologů, ale i vysílání řemeslníků, kteří ovládali výrobu náročných předmětů i do vzdálených míst. A tak postupně se kultura práce a nábytkové umění stávaly vlastním i následujícím civilizacím celého starověku.

Obr. 26 Hrací stolek vyrobený z gabonového dřeva pro hru „sehet". Součást předmětů z Tutanchámonovy hrobky. **Obr. 27** Stolek z thébské hrobky architekta Cha. **Obr. 28 – Obr. 30** Stolový a stolkový nábytek patřil k běžným předmětům. **Obr. 31 – Obr. 32** Truhly **Obr. 33** Truhly z Tutanchámonovy hrobky (1366–1357 př. Kr.) v Údolí Králů. Při otevření Tutanchámonova hrobu byla objevena řada truhel a truhliček, které sloužily k ukládání předmětů a které nestávaly na zemi, ale byly neseny na nohách. Mnohé z nalezených truhel byly kryty stříškovými víky.

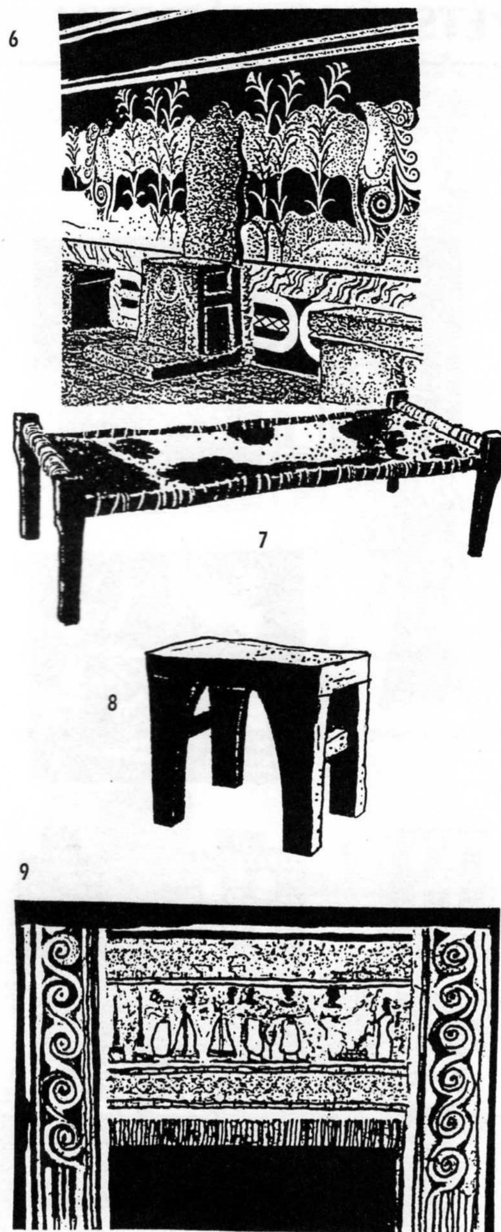
KAPITOLA Z HISTORIE KRÉTSKÉHO NÁBYTKU

„Krétského ostrova země, uprostřed třpytného moře, krásná a úrodná. Lidé tam bydlí mnozí a nesmírně četní, a měst je tam devadesáte... Knóssos, veliké město, tam jest, v němž slovutný Mínos... kraloval..." Homér

Zemědělci, mořeplavci a obchodníci na Krétě, na nejjižnějším evropském ostrově v Egejském moři, podle Homéra vytvořili desítky městských celků dopravně pospojovaných silnicemi. Vytvořili zde v letech 3400–1200 př. Kr. pozoruhodnou městskou kulturu a křižovatku námořních obchodních cest mezi Orientem, Egyptem a Řeckem. O této civilizaci, která se tak podivuhodně rozvinula, stejně jako překvapivě zanikla, víme doposud velmi málo. O nábytkových předmětech Kréťanů období této mínojské kultury, vinou pomíjivosti většiny použitých materiálů, ještě méně. Přitom jejich obydlí je nezbytné zařadit mezi pozoruhodná díla. Vedle městských celků, jakými byla například městečka Gurnia s šedesáti domy, byl vybudován i rozlehlý Knóssos s 80 000 obyvateli. Knóssoský královský palác stojící uprostřed města, uprostřed několikaposchoďových i jednopatrových domů, byl spletitým a náročným stavebním dílem. Stavba palácového areálu byla vybavena kanalizací, vodovodem, koupelnami a splachovacími záchody. Všechna podlaží víceposchoďových objektů spojovala pohodlná schodiště a kolem početných nádvoří byly obytné a reprezentační místnosti. Z mobiliáře, kterým byl palác vybaven, se zachoval jen královský trůn. Pochází z doby rozkvětu mínojské kultury, která je archeology datována roky 1580–1400 př. Kr. Trůn, o kterém se proslýchá, že je v Evropě nejstarším zachovalým sedadlem panovníka, vypadá na první pohled jako trochu lepší křeslo. Nebudí pocit vznešenosti, úcty a velmocenské důstojnosti. Je to zcela prosté sedadlo. Nenavozuje představy,



Obr. 1 Nákres představy o vzhledu průčelí západního křídla palácové stavby panovnického areálu v Knóssu. **Obr. 2** Krétská krasavice nesoucí drobnou kazetu. **Obr. 3** Kresba podle fresky, uložené v heraklionském muzeu – žena sedící na skládací sedačce. **Obr. 4** Kresba keramických kachel, které jsou uložené v archeologickém muzeu v Heráklionu, prozrazuje vzhled obytných domů na Krétě v období vyspělé mínojské kultury. (Styl občanských staveb odhalily především vykopávky v Gurnii.) **Obr. 5** Ilustrace z knihy „The Palace of Minos at Knossos" Arthura J. Evense, kterému vděčíme za objevení starověkého Knóssu. Kuita demonstruje i jeho představy o interiérech královského paláce. Podle autorova názoru přebývala v těchto místnostech královna. Stěny byly zdobeny freskami s ornamenty a idylickými scénkami. Nástěnné malby se podařilo rekonstruovat. Nejsou na nich zobrazovány válečné bitvy, ale hry, pohoda a životní radost. Prostor byl podle představ A. J. Evense lemován pohodlnými lavicemi.



Obr. 6 Panovníkův trůn na kterém sedával kdysi král Mínos, v sále mínojského paláce (kol roku 1650 př. Kr.). Chybí na něm znaky moci a síly, které běžně zdobily sedadla všech orientálních vládců. **Obr. 7** Dřevěné lůžko, rekonstruované podle sádrového odlitku z Akrotiri. **Obr. 8** Kresba sádrového odlitku tvaru sedačky otištěného v lávě (ostrov Santorini). **Obr. 9** Sarkofág z Hagie Triady (kol. 1400 př. Kr.) s vyobrazením pohřebního průvodu je nepřímým svědectvím o schopnosti krétských řemeslníků vytvořit náročný úložný prostor.

že na něm usedal neomezený a despotický vládce, ale moudrý představený.

„Vlastní sloh krétské kultury, ve kterém byl člověk mírou všech věcí, byl prost gigantických a bombastických prvků, které jsou Evropě tak cizí". Ernst Sitting

Krétský panovník, který na tento trůn usedal, aby vládl a řídil běh života na ostrově, nemohl mít postavení nadčlověka, tak jak tomu bylo po tisíciletí na březích Nilu i v deltě Eufratu a Tigridu. Chybí na něm znaky moci a síly, které zdobily sedadla orientálních vládců. Oproti ostatnímu světu, který se po dlouhé věky rodil v bolestech naplňovaných ukrutnostmi, mírný a kultivovaný lid mohl žít na prosluněném ostrově v klidu. Nástěnné malby na stěnách v trůnním prostoru, které se podařilo rekonstruovat, jsou plné výjevů naplněných radostí. Nejsou na nich zobrazovány válečné bitvy, ale hry a pohoda. Podle náznaků na dochovaných předmětech je možné předpokládat, že předměty vyráběné ze dřeva byly zdobeny. Teprve díky vykopávkám na přilehlém ostrově Théře (dnes Santorini) mohly být vylitím sádry do dutin ve vrstvách lávy identifikovány tvary stoliček a zřejmě i zcela běžně používaných lůžek. Z předmětného světa, z prostředí ve kterém byly věci užívány a kterými se Kréťané obklopovali vědci usuzují, že:

„...všechno má zde jemnou strukturu, kterou se vyznačuje náš evropský světadíl, na rozdíl od Asie a Afriky s jejich mohutnými, zdrcujícími prostorami". Ernst Sitting

Je známo, že Kréťané nejen v městských palácích, ale i v městských domech běžně užívali základní nábytkové druhy. V poměrně malých místnostech, které se podařilo archeologům odkrýt v Gurnii, byla zřejmě používána nízká lůžka, stoly a sedačky. Uvnitř obytných domů sloužily truhlice a skříňky všeho druhu, některé byly i pomalované. Kromě úložných mobilních schránek na vzácnější předměty byly v krétských domech do zděných nik vsazovány police sloužící k ukládání nádobí. Pro ukládání zásob byly v krétských domech do podlahy osazovány truhlice a používány keramické nádoby. Mezi nářadím, které souviselo s opracováním dřeva, byly nalezeny nebozezy, dláta a kladiva, sekery i pily rozmanitých délek. O nábytku mínojské kultury, tak jako o mobiliáři užívaném v tehdejších obydlích celé oblasti egejské kultury, toho zatím víme velmi málo. Dřevěné předměty se nezachovaly. Nezbývá než čekat, jestli nové objevy při archeologických výzkumech, které na Krétě i na přilehlém ostrově Santorini stále pokračují, umožní objevení a rekonstrukci většího množství mobiliáře mínojské kultury.

KAPITOLA Z HISTORIE STAROVĚKÉHO ŘECKÉHO NÁBYTKÁŘSKÉHO UMĚNÍ

V malé kolébce městských států zrál po dlouhé věky plod génia řeckého lidu – nesmrtelná kultura starověku. Pravda, středomořské oblasti, včetně řecké, byly ovlivněny egejskou kulturou, kulturami Mezopotámie a starého Egypta. Výsledky jejich vědeckých poznatků, stavitelství i řemeslné práce byly známy po celém pobřeží Egejského moře dávno před tím, než se Řekové vynořili ze svého šerověku. Přicházely odtud nejen objevné myšlenky, ale i vytříbené pohledy na každodenní předměty. Výrobky řemeslníků z delt řek Tigris a Eufratu, z údolí Nilu byly totiž i dobrým obchodním zbožím. Nejen to, tyto výrobky byly honosnými dary i zdárnou kořistí. Příklady spolu s migrujícími řemeslníky ovlivnily vývoj technik i tvarů.

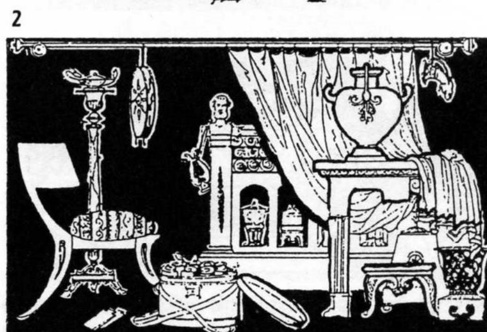
Byla to však teprve svébytná kultura Řecka, která položila pevné základy evropské kultury. Zatímco se jednotlivé slohy po další staletí vyvíjely v přímé či nepřímé závislosti na vývoji společnosti, odkaz kultury starého Řecka zůstal věčnou studnicí inspirace až do dnešních dnů. K němu se často obracely celé generace a to nejen v obdobích tvůrčích krizí. Byla to renesance, klasicismus včetně empiru a především pseudohistorismus devatenáctého století. Ať to byla moderna na počátku dvacátého století, Le Corbusierův purismus či postmoderna – z pramenů antiky bylo možné čerpat kdykoliv.

Návštěvníkům trosek a zbytků chrámů na athénské Akropoli se tají dech před krásou a dokonalostí děl antických Řeků. Sochaři a architekti spolu se zástupy bez-

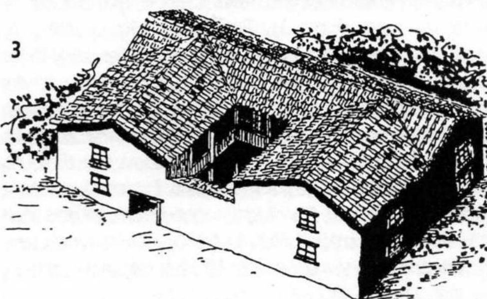
1



2

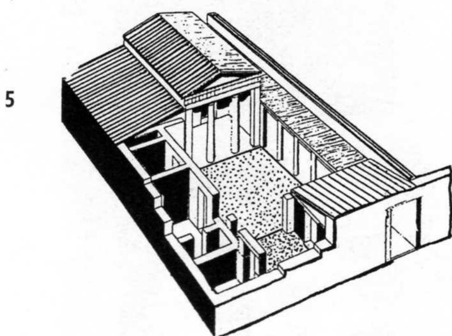


3



Obr. 1 Koláž sestávající z pohledu na průčelí řeckého chrámu, typického mužského a ženského oblečení a Řekyně spočívající na židli klismos. **Obr. 2** Schéma předmětů používaných v řeckých domácnostech. I když se starořecký nábytek až na výjimky nezachoval, můžeme na reliéfech a především na kresbách, zdobících starověkou keramiku, nacházet dostatek poučení o tvarech řeckého nábytku. Schéma předmětů nám poskytuje základní přehled o tvarech a zdobení sedacího a stolového nábytku, opatřeného náročnější ornamentikou. **Obr. 3** Nejlépe zachovalé domy z klasického období je možné identifikovat na poloostrově Chalkidiké. Americkými archeology zde byl odkryt celý půdorys řeckého města. Seskupeny do pravoúhlých bloků, vždy po pěti ve dvou řadách, vytvořily pravidelnou uliční síť. Toto obchodní město Olynthos je jednou z nejvýznamnějších památek starořecké městské architektury, a je často nazýván řeckými Pompejemi.

4


5


6


7


Obr. 4 Pohled na soubor domů. Městské celky byly budovány, ale i rekonstruovány na základě promyšlené urbanistické koncepce, která vycházela ze zkušeností řeckých architektů 5. století. Vycházela z pravoúhlého rastru městských ulic. Tyto zásady byly uplatněny při rekonstrukci města Milétu, při výstavbě přístavu Peiraiea, osady Thúrioi aj. **Obr. 5** Rekonstrukce domu v Prieně v Seleukei na Tigridu vystavěný okolo ústředního dvora. **Obr. 6** Žena při domácích pracích- při kropení prádla. K jeho uložení na tomto výjevu posloužila zavěšená sedačka. K běžným pracovním úkonům v starořeckých domácnostech sloužily i židle „klismos" na kterou je prádlo ukládáno. Perokresba z athénské vázy z let 430–420 př. Kr. **Obr. 7** Symposion – hostina, při které účastníci leželi na lehátkách „kliné". Misky s jídlem byly stavěny na stůl, nebo byly přineseny spolu se stolní deskou. Na závěr byly otroky přinášeny nové stolky (deuterai trapezai) s ovocem a se sýry.

ejmenných řemeslníků zde vytvořili díla, před kterými se s obdivem sklání celý kulturní svět.

Většina Athéňanů žila v těsných uličkách s domy nalepenými jeden na druhém. V domech, které byly postaveny z lepenic a z hrázděného zdiva. Většina obydlí byla prostá, skromná. Tato nenáročnost vycházela především ze způsobu života, z klimatických podmínek. Řečtí muži trávili většinu času mimo své domácnosti veřejnými záležitostmi. Život mužů, žen a celých rodin neprobíhal odedávna pouze v soustředěném rodinném obydlí. Proto byl dáván tak velký význam a takový důraz na umělecké vybavení veřejných staveb, městských prostranství, chrámů, divadel či gymnasií.

To teprve v roce 476 před Kristem vypracoval Hippodamus z Mileta plány na výstavbu Pirea. Vzniklo tak sídliště pro dva tisíce občanů. Architektem zde byly navrženy vzorové domy, které bychom mohli podle dnešního slovníku nazvat „typovými". Domy pro rodinu byly stejně velké a postavené na stejně rozlehlých pozemcích.

V každé dispozici domu byla část obytná, prostory pro dílnu nebo obchod, a část určená hostům. Řecký dům byl „obrácený" do dvora (atria), kolem kterého byly soustředěny všechny místnosti. Z ulice byl dům přístupný jedinými dveřmi. Oddělení místností určených ženám od místností určeným mužům bylo v athénských domech základním rysem dispozičního uspořádání. Je nutné poznamenat, že řecký dům byl především světem žen, dětí a služebnictva, ve kterém vládla žena, jako „otrokyně na trůně". Místnost mužů (andron), nejlépe vybavená, měla poloveřejný charakter – byla „návštěvním" prostorem. Podél stěn zde stála lehátka, která sloužila při hostinách nazývaných symposia. Dnes bychom taková společenská setkání mohli nazvat piknikem a některé starořecké symposion se zvrhlo i v bohapustou pitku. Řekové při hostině leželi a zábavu při těchto hostinách obstarávali pěvci a hetéry. Zábavě přispívali i hosté recitací básní a účastí na vážných diskusích.

Rodinný život se soustřeďoval v atriu a v další větší místnosti nazývané oikos, kterou bychom mohli nazvat obývacím pokojem. Zbývající prostory byly určeny pro práci, pro ženy, děti a otroky.

Některé domy byly i patrové. V patře pak byly ložnice a přízemí sloužilo běžnému, každodennímu životu. Na dvoře bývalo domácí zvířectvo včetně drůbeže, psů a prasat. Xenofón, starořecký vojevůdce a spisovatel, nám o starověkém řeckém domě, poskytl několik upřesnění a svůj dům vylíčil jako jeden velký úložný prostor:

„Náš dům nehýří pestrou výzdobou, Sokrate, jednotlivé místnosti jsou však postaveny tak, aby se v nich daly co nejpohodlněji uložit zásoby, pro které jsou určeny. Každá jakoby zvala co do ní patří. Komora umístěná na nejbezpečnějším místě volala po uložení toho, co je nejcennější, ať šlo o tkaniny nebo nářadí, suché místnosti po obilí, chladné po víně, světlé po takových činnostech a takovém nářadí, které potřebují světlo".

Pro uložení předmětů, včetně oděvů, používali staří Řekové truhlice (řecky kibótos – také larnax) a výklenky s policemi.

Skříně (armarium) se zřejmě v řeckých domácnostech vyskytovaly až v době římské.

K zařízení domů patřil především lehací nábytek. Lůžko Řekové nazývali lechos. Bylo vyrobeno z dřevěného rámu, do kterého byly vypleteny řemeny nebo provazy.

Změkčení lehací plochy bylo vylepšováno rozložením kožešin, houní i koberců.

V řeckých příbytcích bylo používáno lehátko bez opěradla, stojící na čtyřech nohách. Bylo nazýváno kliné. Tato lehátka sloužila především při hostinách – symposiích a jejich výzdoba byla i reprezentací majitelů domu. V užší části byla lehací plocha zvýšena pro spočinutí hlavy ležícího. V pozdější době bylo toto lehátko opatřováno i zadním opěradlem a tak připomínalo naši dnešní pohovku. V luxusním provedení bývalo ozdobeno řezbami a snad i bronzovými, zlatými a stříbrnými ozdobami. Vyskytovala se lehátka zdobená i slonovinou.

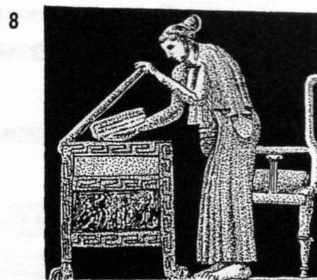
Sedací nábytek zastupovala ve starořeckých domácnostech skládací stolička a lehká židle – provizorní a snadno přenosný sedací nábytek.

Vedle pevného mobilního sedacího nábytku sloužily v řeckých domácnostech i v oficiálních prostorách skládací sedadla, která byla vytvořena ze zkřížených dřev uprostřed spojených kloubem.

Čtyřnohá sedačka (diphros) byla nejběžnějším předmětem používaným nejen v domácnostech. Sloužila řemeslníkům při jejich práci, žákům ve školách, hudebníkům při jejich produkci. Na vnitřním vlysu Parthenónu na athénské Akropoli jsou vytesáni i olympští bohové, sedící na sedačkách, které jsou obdobné těm, jaké byly používány v běžných příbytcích.

Oblíbené byly židle s prohnutým opěradlem, poskytujícím větší pohodlí. Staly se představitelem a snad i symbolem starořeckých domácností. Tato typická sta-

8



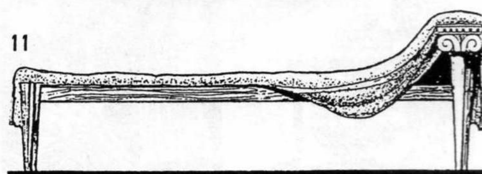
9



10

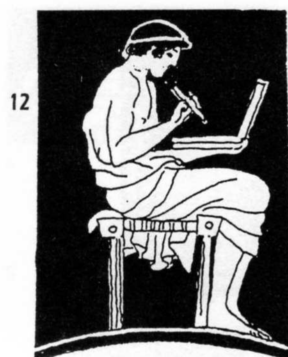


11

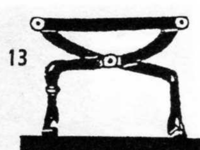


Obr. 8 Na reliéfu z terakoty objeveném v Lokroi je vyobrazená truhla (kibótos nebo larnax), která sloužila v řeckých domácnostech k úschově a k ukládání předmětů. Skříň byla v antice součástí vybavení interiérů až v době římské. V řeckých domácnostech byly také používány i drobnější skříňky, vkusně zdobené jemnými ornamenty které sloužily k ukládání toaletních potřeb – líčidel a drobných cenných předmětů včetně šperků. **Obr. 9** Truhly sloužící v řeckých domácnostech byly konstruovány systémem nárožních sloupků. **Obr. 10** Výjev ze symposia na číši vytvořené okolo roku 480, na kterém je zobrazeno lehátko „kliné", vedle kterého stojí stolek „trapezai". Ležícímu účastníkovi symposia hraje na píšťalu hudebník, což bylo u hostin běžným zvykem. **Obr. 11** Lůžko „lechos" bylo vytvořené jako lehací plocha, vytvořená z výpletu z provazců nebo řemenů, které byly vypínány v dřevěných, kovových i kamenných rámech.

12



13



14



15



16



17



18



19



20



rořecká židle (klismos) svými ladnými křivkami při povrchním pohledu navozuje dojem jakoby snad ani nesouvisela s přísným řeckým tvaroslovím. Je jedním z mnoha dokladů o smyslu pro tektoniku – dokladem řemeslné vyspělosti a tvarového cítění starořeckých truhlářů. Lehce vyhnuté nohy spolu s prohnutou zádovou opěrkou poskytovaly pohodlné spočinutí a pevné opření zad. Klismos byla typickou židlí běžně používanou v domovech i v dílnách.

Řečtí tvůrci tuto židli vytvořili ze zkušeností a poznání vlastností použitého materiálu, z pochopení základních vlastností dřeva. Do tvaru přenesli poznání technologických vlastností a vytvořili její ladné křivky, které potvrzují statické zákonitosti. V umění starého Řecka se setkáváme právě zde s potvrzením, jak tektonika spolu s tvarovým řešením a plastičností zaujala důležité místo v řadě kompozičních prostředků.

Mnoho autorů opěvujících krásu řeckých žen poznamenalo, že jejich prosté a přitom vznešené ošacení vytvářelo s tímto sedadlem líbezný celek. Tuto židli nepoužívaly pouze ženy. Stala se běžným nábytkovým předmětem, který posloužil při práci řemeslníků, při domáckých pracích i při zábavě. Tvarově jasná a pohodlná potvrdila smysl antických tvůrců pro proporci, pro eleganci a dokonalost forem. Stala se vpravdě typickým starořeckým sedacím nábytkem. Její tvar byl přejímán z generace na generaci.

To, že se řemeslník dlouho učil v dílně svého mistra, vysvětluje i značný konzervativní ráz nejen celého řeckého umění – včetně tvorby nábytkových předmětů, ale i mnohaleté opakování tvarů při výrobě i této židle. Pro zvýšení pohodlí sedících byly na sedací plochy pokládány látkové přehozy a matrace, které byly plněny především vlněným rounem nebo lnem. Čalounění sedacího nábytku, v dnešním slova smyslu, vycpávání čalounů jako pevné součásti sedá-

Obr. 12 Čtyřnohá pevná sedačka „diphros" byla oblíbeným sedacím nábytkem používaným nejen v řeckých domácnostech. Sloužila také řemeslníkům, při jejich práci v sedě, hudebníkům i žákům ve školách (kresba detailu na číši – kol roku 480 př. Kr.). **Obr. 13 – Obr. 14** Sedačky – příklady sedaček, vyskytujících se v kresbách na keramice. **Obr. 15 – Obr. 17** S vyobrazením židle „klismos" se setkáváme na náhrobních stélách (Hegesy) a na keramice, například na amfoře, vytvořené okolo roku 440 s kresbou múzy Terpsichore hrající na harfu nebo na detailu hydrie z let 490–480 př. Kr., na které byl zobrazen malíř zdobící keramickou vázu „kantharos". Vedle židle byl namalován stolek u kterého byly jeho nohy také tvarovány do mírného prohnutí. **Obr. 18** Stůl zobrazený na peliké, na kterém pracuje obuvník krájející podrážku a sedící na pevné sedačce – detail z celého výjevu z let kolem 470 před Kr. **Obr. 19 – Obr. 20** Trůn „tronos" krále Kroisose, zobrazený na amfoře z doby kolem roku 480.

ku, ve starém Řecku používáno nebylo. Přehozy a pokrývky na sedací plochy ukládané byly často zdobeny vlnovkami, hvězdicemi a rozmanitými ornamenty. Sedák byl mnohdy vyroben jako rám a jeho plocha pak vypletena koženými řemínky.

Na přední místo v starořeckých interiérech i exteriérech byla řazena honosná křesla a trůny. Pravda, v obyčejných starořeckých domácnostech byla používána zcela výjimečně.

Tento typ sedacího nábytku si dopřávali jen příslušníci nejvyšších vrstev. Sloužil především při zasedáních. I v Řecku jsou ve starých literárních pramenech trůnní křesla uváděna zpravidla jako symboly moci. Trůny byly vyrobeny ze vzácných materiálů a bohatě zdobené patřily i k chrámovým pokladům. Starořecký spisovatel Pausaniás, žijící ve 2 stol. po Kr., při svém popisu kultovního trůnu sochy Dia Olympského, hovořil o díle vznešeném, vyrobeném z drahocenného dřeva. Trůn tak jako celá socha měl být vykládán slonovinou a zlatými plátky. Celý památník byl postaven jako díkůvzdání za přízeň při vítězství nad Peršany. Na jeho vzhled dnes můžeme usuzovat pouze z reliéfu zachovalých kovových mincí.

V řeckém domě nebylo mnoho nábytku. Dřeva, které bylo základním materiálem pro výrobu nábytku, nebylo ani v helénském období nazbyt. I když ve starověku nebyly řecké hory tak holé jako je tomu dnes, bylo i tehdy dřevo vzácným materiálem. Snad právě proto si ho starořečtí řemeslníci dokázali vážit. Znali vlastnosti jednotlivých dřevin a uměli je ve prospěch svého díla zdárně využívat. Na jednotlivé výrobky, ale i na jednotlivé části dokázali vybrat vhodné dřeviny, posoudit a využít jejich pružnost, pevnost, snadnost ohybu. Tam, kde byla potřebná vyšší odolnost, dokázali zvolit dobré tvrdé dřevo. Konečnou úpravu povrchů prováděli pomocí pemzy, kterou poskytovalo moře v dostatečném množství. Leštěním naolejovaných ploch dřeva jemnými kožkami docilovali hebkosti povrchů. Nábytkové předměty byly nejen povrchově upravovány, ale byly na nich uplatněny i řezby.

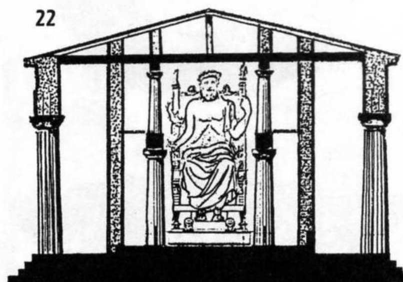
Vedle dřevořezby byly dřevěné části nábytku často soustruhovány. Starořečtí nábytkáři poznali a ovládali soustružení. Soustruh přináležel k pracovním pomůckám starověké antiky a snad i prvním jeho zhotovitelem kolem roku 532 před Kristem byl Řek – matematik a technik Theodorus ze Samu. Tento „stroj" poháněný ručně umožnil opracování nohou jak sedacího, stolového tak i lehacího nábytku.

Řekové, jak jsme se již zmínili, zřejmě dobře poznali možnosti různých dřev. Dovedli je uplatnit při výrobě.

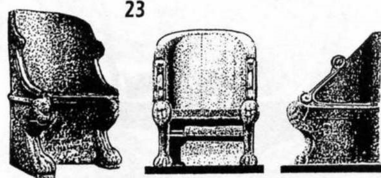
21



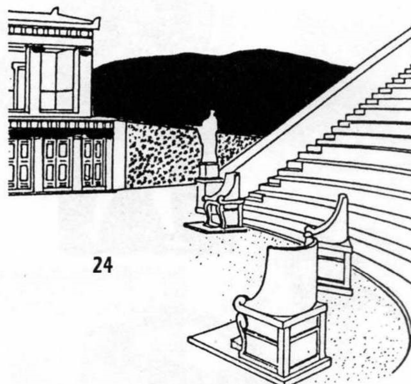
22



23



24

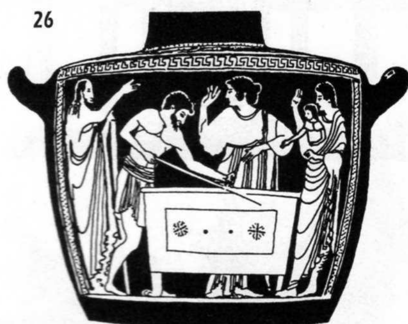


Obr. 21 Trůn na elidské minci, na kterém byla zobrazena sedící socha boha Dia. **Obr. 22** Diův chrám v Olympii (5. stol. př. Kr.), rekonstrukce řezu východním průčelím. Zeus zde byl sochařem Feidiem posazen na monumentální trůn. Působivost celého památníku či oltáře zvyšovala výzdoba trůnu, na kterém byla zobrazená mytologická témata, oslavující jeho moc a slávu. **Obr. 23** Čestné sedadlo pro návštěvníky Dionýsova divadla v Athénách. Divadlo včetně sedadel bylo ve 4. století přestavěno na kamenné a současně byla vyrobena i čestná sedadla pro vybrané návštěvníky. **Obr. 24** Hellénistická scéna s rampami v Oropu v Attice. V hledišti jsou mramorové lavice. Na kraji orchestry křesla která sloužila váženým občanům.

25



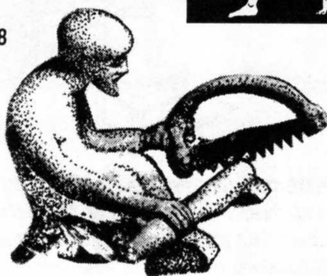
26



27



28



Obr. 25 Ve vnitřku číše byl zobrazen truhlář při opracovávání povrchu prkna (kol. 500 př. Kr.) **Obr. 26** Truhlář dohotovující truhlu, zobrazený na keramickém hrnci s poklicí (5. stol. př. Kr.) **Obr. 27** Satyr nesoucí židli s vypleteným sedákem a svítící si na cestu pochodní. Malba na keramickém hrnci, 2. pol. 5. stol. př. Kr. **Obr. 28** Terakotová soška, znázorňující muže, který řeže pilou (4. stol. př. Kr).

Zvládli při tvorbě nohou sedacího nábytku nejen soustružení, ale i ohýbání dřeva pomocí napařování. Jednotlivé díly dovedli spojovat rohovými spoji, které při dohotovování díla klížili kostními klihy.

Staří Řekové ovládli zpracování kovů, avšak kovové hřeby používali vzácně – především jako hřeby ozdobné. Vedle dřevěného nábytku vyráběli nábytek kovový a jejich kovolijecké práce představují velký vklad do kulturní pokladnice lidstva.

Nářadí, které používali k výrobě nábytku, se o mnoho nelišilo od nářadí, které je doposud „kmenovým“ vybavením každé dnešní truhlářské či stolařské dílny. Pro hrubší opracování používali sekyry a hrubé pily. Jemnějšími pilami připravovali dřevo k hoblování. Existovaly i pilníky, které se v Řecku používaly i bronzové, dláta, vrtáky a škrabky. Pro přesnost výrobků byla používána pravítka, kružidla i vodováha. Ovládali vrtání a uměli hoblovat. A tak jak poznamenal prof. Julius Lips:

„Ačkoliv se technika zpracování ve vyspělých kulturách zdokonalila, zvláště vynalezením hoblíku a spojováním do sebe zapadajících dílů, přece se ve svém základním principu nezměnila.“

Řecký nábytek byl vyráběn nejen ze dřeva. Mramor a bronz – materiály, které uměli starořečtí řemeslníci vynikajícím způsobem zpracovávat, přetrvaly až do dnešních dnů. Korintští a sikyónští kovolijci vedle bronzového náčiní, nádob, kráterů a šperků vyráběli trojnožky, drobnější stolky, které byly vyváženy do tehdejšího velmi rozsáhlého řeckého světa.

Homér ve svých básních hovoří o tom, že v jeho době si potřebné předměty vyráběli sami i vážené osobnosti. To teprve po oddělení řemeslné práce od zemědělství, po dalším rozvinutí tehdejší společnosti, začala být považována práce řemeslníků za nedůstojnou dobře postavených svobodných občanů.

Velmi často však byla nezbytná kolektivní spolupráce. A tak například spolu s Feidiem, tvůrcem snad nejkrásnějších starořeckých soch, spolupracoval truhlář Kolotes, který ovládal dokonale nejen svoje řemeslo, ale i zlatnictví. Na tom nebylo nic zvláštního. Většina řemeslníků zvládala totiž své činnosti velmi mnohostranně. Do jedné řady s řemeslníky byli stavěni nejen malíři a sochaři, ale i lékaři, to zřejmě proto, že jejich obživa vycházela z výsledků práce jejich rukou. Umělecká práce byla považována za řemeslo. Ještě v pátém století před Kristem platilo poněkud hanlivé označení „banausos“ i pro umělce – tvůrce děl, která nás dnes udivují svojí dokonalostí, děl, před kterými dodnes stojí celý svět s obdivem.

KAPITOLA O ETRUSKÉM NÁBYTKOVÉM UMĚNÍ

Kolébkou pozoruhodné kultury, která ovládla v průběhu prvního tisíciletí př. Kr. západní část střední Itálie, se stalo dvanáct etruských městských států, volně mezi sebou spojených v kultovní federaci. Jak poznamenal Livius Titus, významný římský historik:

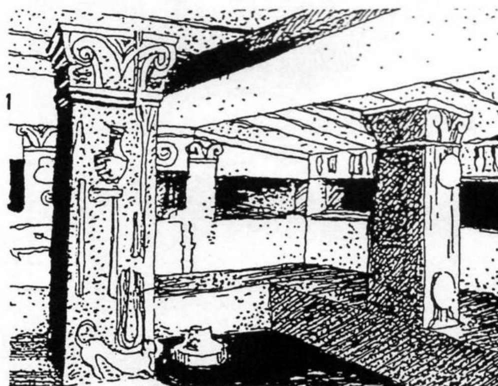
„Dokud neexistovala římská říše, sahala moc Etrusků široko daleko na zemi i na moři."

V 8. století př. Kr., na samém prahu skutečné historie Evropy, dosáhli Etruskové v krajině mezi Arnem a Tiberem významného postavení. Rozvinuli zde pozoruhodnou civilizaci, převyšující tehdejší středoitalské kmeny a vytvořily, souběžně s Řeky, také základ evropského nábytkového umění, které je středem našeho zájmu. Ve svých domech, o kterých se předpokládá, že měly atriové dispoziční uspořádání, dávali přednost náročně vypracovaným a dokonalým uměleckým výrobkům. Svědčí o tom i časté nálezy trojnožek, ohřívadel, svícnů a zrcadel.

Základní etruský nábytek byl velmi jednoduchý, ovšem vzhledem ke klimatickým podmínkám se dřevěné nábytkové předměty nedochovaly. Bylo to však především dřevo, ze kterého byly nábytkové předměty vyráběny. Tento názor je logický z prostého důvodu – v místech, které Etruskové obývali, v dnešním Toskánsku, je dodnes dřeva dostatek, bylo by tedy nelogické, kdyby nevyužili dostupného materiálu.

Svědectví o tvarech nábytku a úrovni jeho zpracování poskytují malby v hrobkách. Komorové hrobky totiž napodobovaly místa, ve kterých Etruskové žili a měly nebožtíkům nahradit prostory i s jejich vybavením, ze kterých je vyrvala smrt. Interiér hrobek simuloval interiéry živých s tím rozdílem, že celé vnitřní zařízení bylo vytvořeno z kamene. Mezi nejznámější patří hrobka s malovanými reliéfy v Cerveteri, která je jakýmsi přepisem života živých Etrusků. Z originálů, které byly používány v běžném každodenním životě, se do-

1



2



3



4



5



Obr. 1 Etruskové zařizovali své hrobky tak, aby vytvořili prostředí obdobné pozemskému životu. V péči o posmrtnou existenci zesnulých obklopovali nebožtíky důvěrně známými předměty a zobrazovali je v jejich každodenních situacích. **Obr. 2 a Obr. 5** Etruskové jako zruční řemeslníci vyráběli jemně opracovaná bronzová zrcátka (průměr 15 cm) se zadní stranou ozdobenou gravírovanými scénami z mytologie. Florentské archeologické muzeum uchovává zrcadla z Volterry (ze 3. stol před Kr.). Na jednom je znázorněna Héra sedící na sedadle s podnožkou. Na druhém je vyobrazen něžný milostný vztah. Obě zrcadla jsou svědectvím nejen o vysoké kultuře Etrusků, ale znázorňují i etruský sedací nábytek. **Obr. 3 – Obr. 4** Kresby stoliček podle rytin na rubu zrcadel.

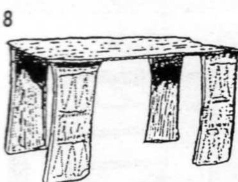
6

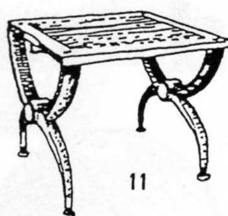


7



8

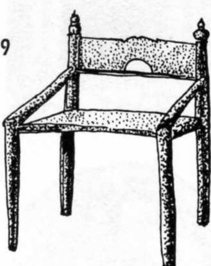


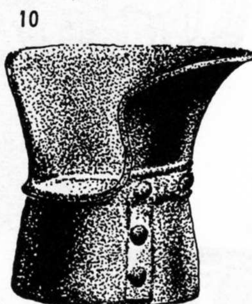


11

10

9





Obr. 6 Etruské hostiny se odehrávaly vleže. Lůžka byla pokrývána bohatě vyšívanými přehozy. Byla značně vysoká. Pro servírování pokrmů sloužily nízké servírovací stolky.Na nástěnné malbě v Tomba del Triclino je znázorněna pohoda takové společenské události, která je také svědectvím, že Etruskové při jídle spočívali na pohodlných lůžkách. **Obr. 7** Gregoriánské muzeum v Římě opatruje bronzové lůžko z hrobu Regulina Gallassa II. (6. stol před Kr.), u kterého rámová konstrukce lehací plochy byla vyplétána koženými řemeny. **Obr. 8** Stůl z Chiusi uložený ve Philadelphii – Museum of Art. Stolek se zkříženými nohami, uložený v Bouloňském muzeu. **Obr. 9** Bronzové křeslo s područkami. Chiusi 6.stol př. Kr. (Museum of Art; Philadelphia) a káďovité křeslo. **Obr. 10** Káďovité křeslo **Obr. 11** Stolek se skříženými nohami z bronzu zrestaurovaný v Boloňském muzeu.

chovaly jen kusy nábytku vyrobené z kovů. Ty jsou pak v pravém slova smyslu skvostnými výrobky etruských řemeslníků. Hojná ložiska rudy v okolí Populonie, Vetulonie a na ostrově Elbě vedla zřejmě Etrusky k tomu, že současně s velkým technickým mistrovstvím ve stavitelství zvládli již v 6. stol př. Kr. zpracování bronzu a to tak dobře, že tato technologie byla použita i pro výrobu všech základních druhů nábytku.

Několik století př. Kr. vyráběli kovový nábytek logických proporcí a zajímavých tvarů. O velké úrovni a řemeslné dokonalosti při jeho výrobě hovoří především vyobrazení zachovalé v hrobkách. Do dnešních dnů se ale zachovalo i několik předmětů uložených v muzeích. Z maleb a reliéfů jsou známy lavice, stoličky a skládací sedačky s nohami do tvaru X. Vědečtí pracovníci, kteří se zabývají pozoruhodnou civilizací Etrusků, soudí, že původním kusem jejich nábytku byla křesla vyrobená z bronzu. V hrobkách v Chiusi se uchovala do dnešních dnů v terakotovém, kamenném i bronzovém provedení.

V hrobkách byly na křeslech postaveny urny (kanopy), vytvarované do podoby lidského těla.

Běžně používaná křesla v etruských domech byla pravděpodobně vyráběna vyplétáním z proutí a stala se základem starořímského vyplétaného sedacího nábytku.

Na rubových stranách zrcadel, ale i na freskách v hrobkách, se dochovalo vyobrazení sedacího nábytku, který je podobný řeckým a římským sedačkám. Základním předmětem v etruských příbytcích byl ale nábytek lehací. Byl zřejmě stejně tvarován a zdoben jako lůžka pohřební, se kterými se dodnes můžeme seznámit na náhrobních malbách. Lehátka sloužila nejen dlouhodobému odpočinku, ale stejně dobře i při jídle. Etruskové totiž na lehátkách při svých hostinách leželi. Tento způsob stolování posléze přijali Řekové i Římané.

Opřeni o loket pojídali pokrmy servírované na nízkých stolcích. Tyto servírovací stolky stály na třech nohách, přitom stolní deska, na kterou se pokládaly pokrmy, byla čtyřhranná.

Sarkofág, na kterém je vymodelované jedno z nejkrásnějších etruských lůžek, uchovává pařížský Louvre. V polychromované terakotě je zobrazeno bohatě zdobené lože, které má ornamenty nejen na nohách lůžka. Jeho postranice jsou zdobeny palmetami, které se střídají s květy lotosu.

Do dnešních dnů bylo uchráněno i několik bronzových servírovacích stolů, dochovala se i jejich výzdoba. Jeden z těchto stolů, nalezený v Chiusi, pocházející z 6. stol. př. Kr., je na svých čtyřech širokých nohách z kovových desek pokryt tepanou geometrickou výzdobou.

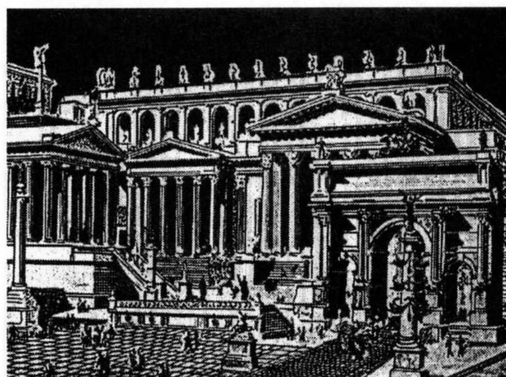
KAPITOLA O NÁBYTKOVÉM UMĚNÍ STAROVĚKÉHO ŘÍMA

Podle starých pověstí město Řím, snad přesněji řečeno vesnici, založil Romulus roku 753 před Kristem. Pomocí důmyslného státního zřízení, pomocí svých legií a otroků, tohoto zlatého dolu pracovní síly, vyrostl v mocnou říši, po celá staletí nepokořenou.

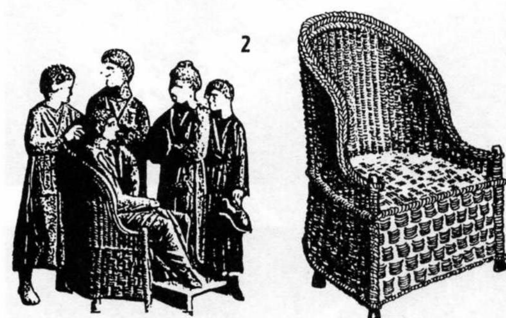
Záhy poté, co Řím setřásl nadvládu Etrusků, podrobil své moci všechna okolní království. Na sklonku třetího století před Kristem počal ovládat celý Apeninský poloostrov. Druhá punská válka mu umožnila získat nadvládu nad poloostrovem Pyrenejským. Římské legie pronikly do Británie a po válce s Kartágem opanovaly i severní Afriku. To již říše římská sahala od Afriky až po Skotsko. Armády otroků umožnily vybudovat silnice po celém impériu. Přemostily řeky a údolí a provázaly tak celé impérium v jeden celek.

Řím – nevelké městské centrum se tak rozrostlo v milionovou aglomeraci, vydobylo a upevnilo si rozsáhlé državy. Vznikl mocný mnohonárodní státní útvar. Po silnicích pronikala civilizace antiky na sever Evropy, do přední Asie a severní Afriky. Řím převzal to nejlepší, co předcházející etruská kultura vytvořila a vyšel k vrcholům své slávy opřen o tvorbu starých antických Řeků. Všude tam, kam dospěl římský legionář, byla přinášena římská kultura.

Je pochopitelné, že v impériu, které se rozkládalo od západního oceánu až po řeku Tigris na východě, od afrického Atlasu na jihu po Dunaj a Rýn na severu, byla rozdílná úroveň bydlení a bylo odlišné i nábytkové umění. Na jedné straně byly budovány rozlehlé, honosné a náročně vybavované paláce. Byly to panské



1

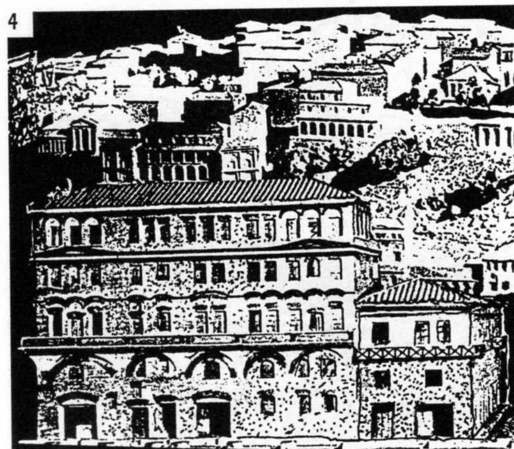


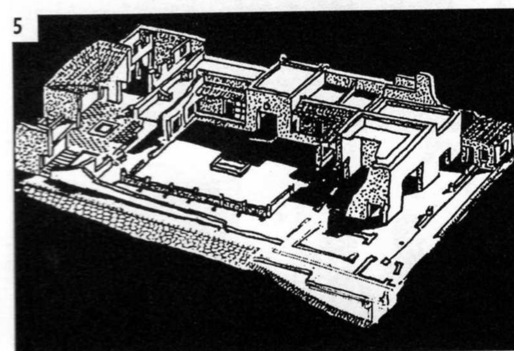
2

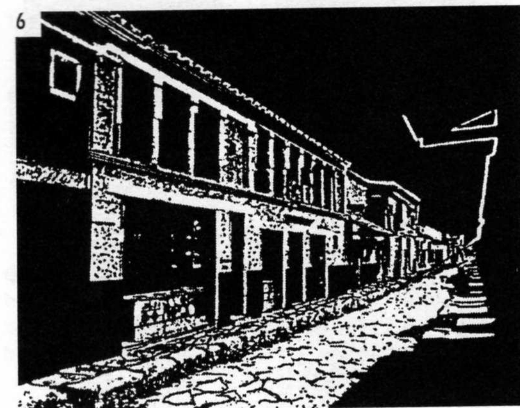


3

Obr. 1 Kopie Betschettiho rekonstrukce Kapitolu podle obrazu z 19. století. Centrum císařského-imperátorského Říma, uprostřed se zlatým milníkem (miliarium aureum) a řečnickou tribunou. **Obr. 2** Trevírské zemské muzeum opatruje náhrobní reliéf z Neumagenu (okolo r. 240 po Kr.), na kterém se odehrává ranní toaleta. Dáma, které je věnovaná péče služebnictva, sedí na křesle, podobnému plážovému křeslu, vyplétaném z přírodních materiálů. Proutěná křesla podobná dnešním plážovým křeslům sloužila zcela běžně v domácnostech po celém římském impériu. až do období raného křesťanství. **Obr. 3** Vnitřek domu bohatého starořímského občana. Mozaiková dekorace podlah i stěn, a jejich bohaté architektonické členění vytvářely velkolepý dojem již od vstupu do domu.







Obr. 4 Architekt Gismondi vytvořil model Říma z císařského období Konstantina Velikého, který je vystavený v Museo della Civitá Romana. Je na něm vymodelován i typickým pětiposchoďový nájemní dům insule, který stával na úpatí Kapitolu. **Obr. 5** Domus. Zákres modelové rekonstrukce jednoho z nejhezčích domů v Herkulaneu. **Obr. 6** Pohled do ulice v Pompeích (Via dell'Ammondanza). Na levé straně uličky jsou pozůstatky po obchodech.

domy s obytnou plochou často i o osmi stech metrech čtverečních, obklopené zelení. Ty pak byly v ostrém protikladu k několikapodlažním činžovním domům, které se tísnily na drahých a nevelkých městských parcelách centra římského impéria. Malé prostory v horních patrech sloužily mnoha rodinám chudých Římanů.

Na venkově stály vesnické prosté domky z cihel, sušených na slunci, ale i luxusní a honosně vybavené letohrádky, obkládané mramorem.

Přes tyto obrovské rozdíly je možné rozlišit dva základní druhy obydlí a zamyslet se nad nábytkovým uměním antických Římanů. V samotném centru impéria, v Římě, bylo v první polovině 4. století po Kr. 1797 soukromých domů, které byly nazývány domus a 46 602 nájemních domů zvaných insuale. Jak rychle přibývalo obyvatel v metropoli impéria, přibývala i potřeba bydlení. A tak se Řím již ve třetím století př. Kr. „vytáhl" do výšky velkým množstvím několikapatrových nájemních domů. Cicero k tomuto nárůstu již v prvním století př. Kr. poznamenal:

„Řím se svými patry vztyčil do výše a visí ve vzduchu".

To jen potvrzovalo skutečnost, že většina obyvatel neměla prostředky na svůj soukromý „domus". Nájemní domy průčelím fasád, jejich členěním, okny, lodžiemi a balkóny byly podobné dnešním činžovním domům. Stavěli je stavební podnikatelé, většinou spekulanti, kteří na nájemném chtěli co nejvíce vyzískat. Nájemné bylo vysoké a jak poznamenal satirik Juvenalis – roční nájemné malého římského bytu rovnalo se ceně domku na venkově.

Přízemí těchto nájemních domů bylo často využíváno pro „nebytové prostory", které i tehdy vynášely nejvíce. V nich pak byly zřizovány obchody, řemeslnické dílny, hospody či lazebnické provozovny. V prvních patrech pak bývaly zřizovány byty zámožných občanů, které zabíraly častokrát celé podlaží. Čím vyšší podlaží, tím byl byt levnější. V horních patrech se tísnila chudina. Problém byl s hygienou. Voda přiváděná jen do přízemí a absence kanalizace byla hrubým hygienickým nedostatkem.

Domus byl domem atriovým, obydlím bohatších a bohatých. Vyvinul se z prosté, jednoprostorové stavby se střešním otvorem, kterým původně mohl odcházet dým z ohniště v jeho středu.

Již sám název „atrium" znamenal prostor, který v našich pojmech nazýváme „černou jizbou".

Ve středu atria při dešti zachycovala nádrž stékající vodu ze střech. Jednoduše řečeno – nezastřešený střed atriového domu byl obklopený prostorami se sklonem střech do jeho středu. Tímto středovým otvorem při-

cházel do domu čerstvý vzduch i světlo. Vzhledem k exteriéru byl „domus“ přísně uzavřený a život v něm se odehrával především v jeho centru – v atriu. Exteriéry těchto domů vytvářely ze slepých obvodových stěn pro nás nezvyklý vzhled ulice. Jakoby se domy svými fasádami otočily k ulici zády. Staří Římané a Italikové se raději obešli bez oken.

V městských celcích byla ale věnována péče i fasádám a mnohdy bylo honosnější přízemí, sloužící jako krám nebo dílna, obráceno plně do ulice.

(*Pozn.* – K tomu, že na uliční fasádě bylo okenních otvorů poskrovnu, vedla také okolnost, že okenní sklo bylo velkou vzácností.)

Život v „domusu“ měl být svými zdmi chráněn před cizími zraky i před případnými vetřelci, takže šlo o jakousi malou pevnost jedné domácnosti. V dalším vývoji docházelo k rozmnožení místností „domusů“, které nabývaly na honosnosti.

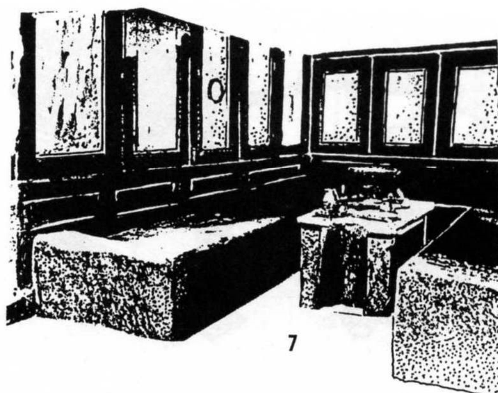
Součástí vstupu byl především vestibul, který sloužil jako veřejnější prostor, určený především návštěvám. Intimní, rodinný život se odehrával kolem peristylu, zahrady obklopené sloupovím a krytým ochozem. Kolem peristylu byly soustřeďovány ložnice a prostory sloužící hostům. Mnohé tyto římské domy se rozrostly do velikosti rozlehlých paláců. Byly komfortními sídly vybavenými koupelnami, se studenou a teplou lázní, se sprchami, oblékárnami a odpočívárnami.

Snad jediná prostora, která nebyla honosně vybavovaná, byla kuchyně, která tvořila zázemí pro časté a náročné hostiny rozmařilých Římanů. Bývala poměrně malá, vybavená ohništěm s píckou, pracovním stolem a zpravidla i vodní nádržkou. Odtud byly přinášeny pokrmy a nápoje do jídelny.

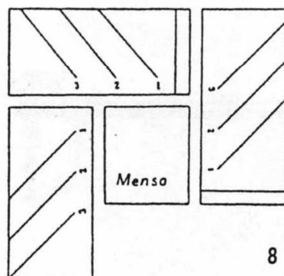
Na jihu Evropy lidé rádi stolují pod širým nebem. Bylo tomu tak i ve starověku. V pozdním odpoledni, tedy v čase, kdy zámožní Římané uléhali k jídlu, se v bohatších domech odbývala každodenní hostina, trvající často i mnoho hodin.

Letní jídelny byly zřizovány v zahradních besídkách, obrostlých vinnou révou, která vytvářela zelenou klenbu a poskytovala příjemné zastínění. Umisťované s rozmyslem pod širým nebem, byly situovány v půvabném rámci květin a keřů i s ohledem na světové strany. Letní jídelna na stranu východní, zimní na stranu západní.

Jídelna, triclinium (z řeckého slova tries – tři a cline – lehátko), ať již byla umístěná pod širým nebem nebo v samostatné místnosti, byla vybavená stolem. Stůl se nazýval mensa, býval obklopen třemi lůžky. Situován byl zpravidla ve středu triclinia – jídelny, která se stala



7



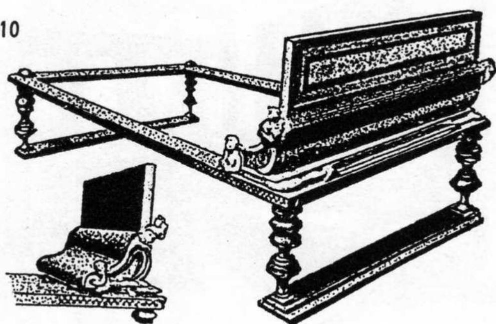
8



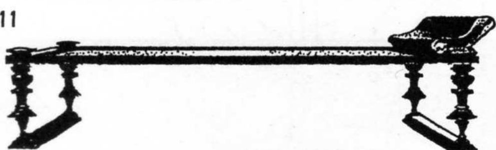
9

Obr. 7 Triclinium (jídelna) v pompejském domě se zabudovanými stolem obklopeným lehátky. **Obr. 8** Půdorysné schéma triclinium. **Obr. 9** Lůžko vykládané slonovinou a skleněnou mozaikou, uložené dnes v Metropolitním muzeu v New Yorku.

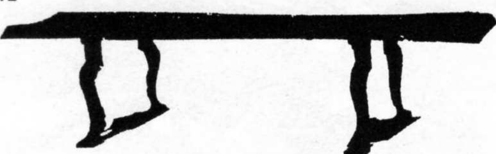
10



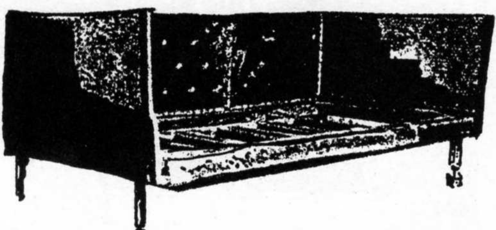
11



12



13



součástí každého honosnějšího domu. Jídelna byla původně určena pro devět stolujících. Podle starých pravidel měl totiž počet pozvaných hostů odpovídat počtu Grácií (tj. tří), spočívajících na jednotlivém lehátku. Počet devíti stolujících, uléhajících k hostině na třech lehátkách, pak odpovídal mytologickému počtu Múz.

Jídelny nebyly prostorami velkých rozměrů, a tak mnozí Římané ve svých „domusech" zřizovali hned několik jídelen.

Teprve v pozdější době, v době plného rozkvětu římského impéria, se „triclinia" rozvinula v prostorné sály ústící do peristylu.

Počátkem císařství přišlo do módy poloobloukovité lehátko, kterému se říkalo sigma. Místa na lehátkách měla svoji posloupnost. Nejčestnějším místem bylo místo „konsulské", které bylo nabízeno nejváženějšímu hostu. Sousedilo s místem hostitelským. Stolovníci uléhali napříč lehátka, poněkud šikmo, tak aby hlava každého, níže ležícího byla přibližně v úrovni prsou souseda, ležícího výše. Lehátka (lectulus) hrála tedy v domácnostech starověké Itálie důležitou roli a patřila k reprezentačnímu nábytku.

Původně staří Římané stolovali vsedě. Tento pradávný způsob zanikl pod vlivem řeckých zvyků a muži začali u stolu uléhat. Při jídle sedávaly pouze ženy a děti.

Ložnice zpravidla mívaly vchod do atria, lůžka v ložnicích byla širší a vyšší. Proto před ně byly přistavovány stoličky pro pohodlnější ulehnutí. V domech byly používány i nízké pohovky se zadními a bočními opěrami, které sloužívaly ve vstupních částech obydlí.

Staří Římané na lehátkách také četli, studovali, diskutovali, ale i psali. Proto se psací stoly ve starověkém Římě vůbec nevyskytovaly. V mnoha domácnostech byly pro ulehnutí vytvořeny kamenné palandy, vyvýšené nad podlahou. Na ně pak byly pokládány rohože, matrace, pokrývky a polštáře. Žíněnky a polštáře bývaly vycpávány vlněnými výčesky. Častěji se ale spávalo, hodovalo, diskutovalo či četlo na lůžkách a lehátkách vyrobených ze dřeva nebo i z bronzu.

Základní lehací plocha byla vytvořena z rámu, vypleteného koženými řemeny. Matrace pokládané na lehací plochu byly pokrývány měkkými kožešinami a vy-

Obr. 10 Pohovkové lůžko podobné těm, která byla používána v palácích vládnoucích vrstev. Náročně vypracovaná lůžka byla pokrývána hedvábnými vyšívanými poduškami. Bronzové hlavy lůžek byly bohatě zdobené a formované do podob hlav koní, jelenů nebo náročných ornamentů. **Obr. 11** Bronzové lůžko nalezené v Boscoreale nedaleko Pompejí. Vedle honosného lehacího nábytku většině Římanů musely posloužit slamníky nacpávané travinami. Zámožný Říman, který si mohl dovolit vlastní lůžko, měl několik možností výběru mezi rozličnými typy. Vedle obyčejné postele s jedním místem pro spaní existovala manželská postel „lectulus genialis". **Obr. 12** Bronzová lavice (subsellium). **Obr. 13** Pohovka z pompejského domu, která sloužila ve vstupní části. I když některé rodinné domy byly drobnější, vyskytovaly se v nich všechny potřebné druhy nábytku.

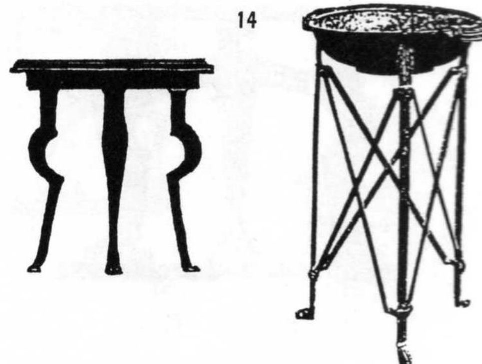
šívanými přehozy. V záhlaví byla zvýšená čela lůžek pobíjená bronzovými či stříbrnými plechy, které byly zdobeny reliéfními ornamenty. V zámožných domácnostech byla lehátka zdobená drahými materiály. Z bronzu, slonové kosti, želvoviny a stříbra byly na postranicích a čelech lůžek vytvářeny náročné dekory.

Římané nechávali často „obyčejné" dřevo obkládat drahými dýhami. Výztuže záhlaví byly formovány do podob hlav koní a jelenů.

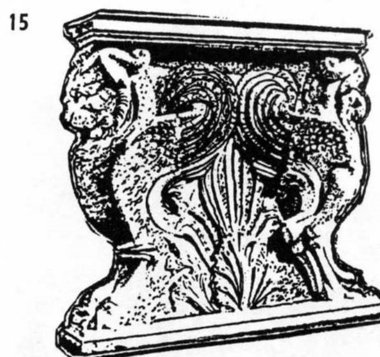
Lůžko a stůl (mensa) se staly důležitými nábytkovými předměty vybavení jídelen. Krásně vypracovaný stůl byl především dekorativním nábytkovým předmětem. Umísťován uprostřed atria byl hlavní a reprezentační součástí jeho vybavení. Kartibulum, jak se tento, honosný mramorový stůl nazýval, připomínal dobu, kdy se v mnohých atriích připravovalo a servírovalo jídlo. V náročně upravovaných atriích měl zcela výjimečné poslání. Stavěly se na něj různé vzácnější předměty, nádoby a vázy vystavované na odiv hostů. Byl tak současně s fontánou a impluviem (nádrží na vodu a vodotryskem) centrální ozdobou domu. Na podnožích kartibulů, nesoucích mramorovou stolní desku, se skvěly skvostné kamenořezby s figurativními motivy zvířat.

Ve starořímských interiérech bývaly používány i menší pevné stolky o třech nohách. Jejich nohy, vymodelované jako nohy laní nebo koz, ozdobené bájeslovnými figurami a hermami, se staly typickým starořímským nábytkem. Vedle pevných trojnohých stolků se zachovaly i stolky skládací. Jejich nohy zapouštěné do kloubů, upevněných zespodu na stolní desce, byly spojovány pohyblivými a křížícími se příčkami. Toto zařízení umožňovalo stahovat a roztahovat i zvyšovat nebo snižovat výšku stolku. Těchto pevných, přenosných a lehkých stolků, ale i stolků s roztahovacími nohami bylo používáno při hostinách a sloužily jako jakési přístavné, snad bychom mohli říci servírovací stolky, na které byly stavěny nádobky s vínem a s pokrmy. Jejich stolní desky bývaly mramorové. Pevné trojnohé stolky byly používány nejen v příbytcích starých Římanů, ale i v hostincích, jak do-

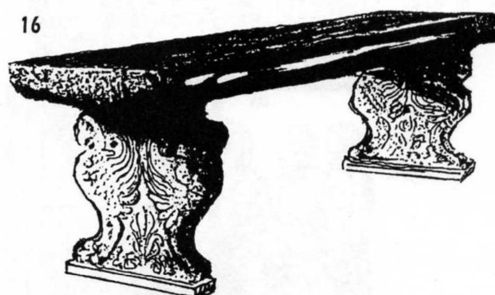
14



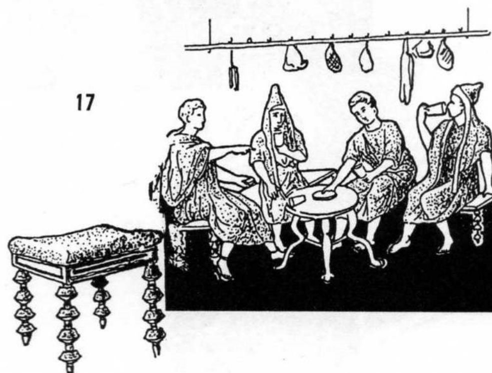
15



16

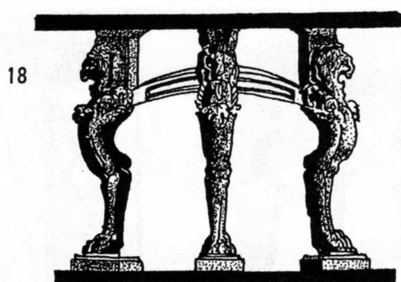


17

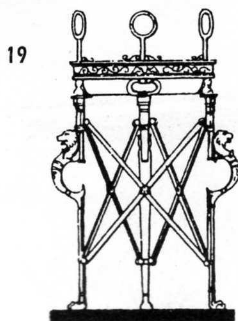


Obr. 14 V neapolském muzeu archeologických vykopávek uchovávají bronzové třínožky (1. stol. po Kr.), které byly často konstruovány tak, že se daly snižovat nebo zvyšovat. **Obr. 15** Noha stolu z domu Kornelia Rufa v Pompejích, vyrobená z mramoru. Do masivní mramorové nohy byly vytesány figury okřídlených oblud, přičemž meziplocha byla vyplněna ornamentikou akantu a akroteriemi. **Obr. 16** Mramorový stůl, který byl především ozdobou atria. Mramorové stoly sloužily i v tricliniu. **Obr. 17** Kresba scénky z pompejské hospody, na které je zobrazen třínohý stolek a sedačky.

18



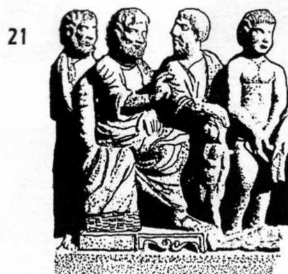
19



20



21



22



kladuje scénka na jedné z mnoha fresek v Pompejském domě. Hosté při stolování sedávali na prostých lavicích nebo na stoličkách.

Přestože Římané u mnoha činností uléhali a nepociťovali tím pak ve svých obydlích velkou potřebu sedacího nábytku, vytvořili celou řadu odlišných sedadel. Bylo to především množství sedadel sloužících veřejnosti. Na konci republikánské epochy bylo v Římě 170 lázní. Pro návštěvníky zde byla připravena sedadla. Jen v římských lázních císaře Diokleciána, které pojaly 3200 návštěvníků, bylo 1200 mramorových sedadel. Římské Koloseum, které svým objemem překonalo sportovní stavby dvacátého století, poskytovalo možnost k sezení tisícům návštěvníků. V době císařství působilo jen v Itálii šedesát divadel a devadesát amfiteátrů. Nemá význam počítat, kolik na jednoho občana připadalo míst k sezení. Bylo jich mnoho a byly dobře tvarované.

Římané používali rozličná křesla s područkami nazývané „solium". Oblíbené bylo křeslo „kathedra", sloužící nejen učitelům ve školách, ale i v mnoha domácnostech. Kathedra tvarováním připomínala plážovou košatinu.

Prostá sedátka „scamnum" byla vyrobena jednoduchým způsobem z desky, do které byly začepovány čtyři nohy. Pro pohodlnější sezení se na sedadla pokládaly polštáře.

Polštáře byly ukládány i na mobilní lavice, o které Římané oproti Řekům obohatili sedací nábytek.

Dalším pozoruhodným typem, který v méně náročném provedení sloužil i v domácnostech, se stalo úřední sedadlo. Spolu s odlišným oděvem se stalo jakýmsi společným odznakem římských úředníků – magistrátů. Prostá lavice „subselium" sloužila tribunům lidu. Sedátko „sella" – mohli používat nižší úředníci. Livius v knize k tomu ve své páté knize poznamenal:

„Každý, kdo dosáhl na společenském žebříčku vyšší hodnosti, která takové poctě příslušela, měl vlastní stolici ze slonoviny."

Obr. 18 Stolek s kulatou stolní deskou nesenou třemi nohami v podobě lva o jedné noze. **Obr. 19** Stolek, na kterém je patrný systém podpory stolní desky umožňující proměnu výšky stolku. **Obr. 20** Náhrobní reliéf uložený v trevírském muzeu znázorňuje učitele sedící na katedrách, křeslech se zvýšenými zádovými opěradly (2. stol po Kr.) **Obr. 21 – Obr. 22** Na křesťanském sarkofágu z období císaře Konstantina, který je uložen v Lateránském muzeu v Římě, jsou znázorněny děje ze Starého a Nového zákona. Mezi ostatními výjevy jsou zde znázorněny biblické postavy sedící na proutěných vyplétaných křeslech, které jsou i vhodnou a výstižnou dokumentací starořímského sedacího nábytku.

Nejvyšší poctou byla tedy možnost používání křesla bez lenochu, vybaveného poduškou, bohatě zdobeného slonovinou nazvané sella curulis. Toto „kurulské křeslo" směli ale používat jen nejvyšší úředníci.

(*Pozn.* – Mezi výsady nejvýše postavených Římanů patřilo i právo na sochařský portrét. Jejich busty pak byly ukládány do zvláštních skříní, které se jmenovaly „tablium", zabudované v domě poctěného na čelním místě atria.)

Staří Římané nepotřebovali tolik skříní a skříněk (almaria) k ukládání obleků jako naše domácnosti. Skříní se používalo velmi málo. Oblečení – římská „tunica" podobná košili i bohatá „tóga", náročný typický oděv Římanů, ale i ženská „stola", to vše bylo vhodnější skládat a ukládat do truhel.

Při vykopávkách sopečnou erupcí zasypaného statku u Bascoreale byl v popelu objeven tak jasný obtisk skříně, že jeho odlitek poskytl názorný pohled na skříň s dvoukřídlovými dveřmi a vykládáním. Bylo v ní nádobí a toaletní potřeby. Při dalších – tzv. „Nových vykopávkách" – se podařilo zrekonstruovat skříň členěnou na spodní část s menšími úložnými prostorami, a část horní, uzavíratelnou dvoukřídlovými dveřmi vytvořenými rámy a vyplněnými výpletem.

Truhla také sloužila k úschově cenných předmětů a byla zpravidla i pokladnicí. Zpravidla byla vyrobená ze dřeva a obložená železnými nebo bronzovými pláty, opatřená zámky a úměrně ozdobená rytinami. V každém rohu bývala opatřena dvojitými nožkami, které obepínaly kamenný podstavec. Truhlice byla jakoby navléknuta na tento podstavec a byla připevněna kovovým svorníkem, který procházel dnem skříňky.

V obchodech a řemeslnických dílnách naplněných množstvím rozmanitého zboží a nářadí používali obchodníci a řemeslníci různé police a pulty. Ty pak vybavovali i zásuvkami.

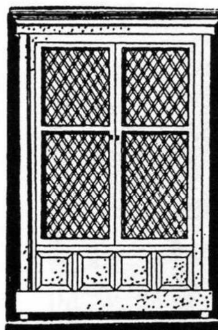
Pro ukládání osobních drobných předmětů vyráběli řemeslníci ušlechtilé miniatury, sloužící běžně

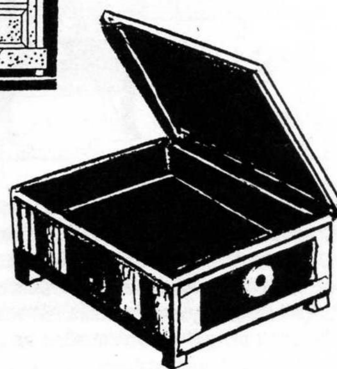




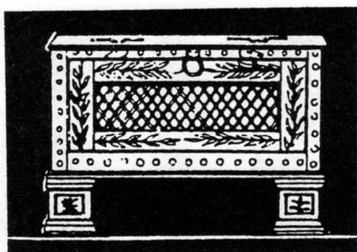


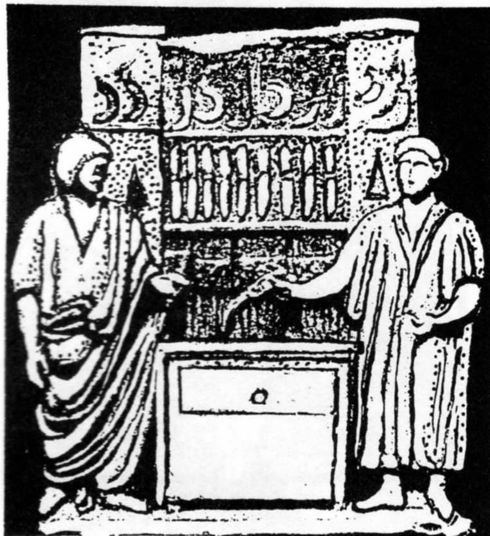


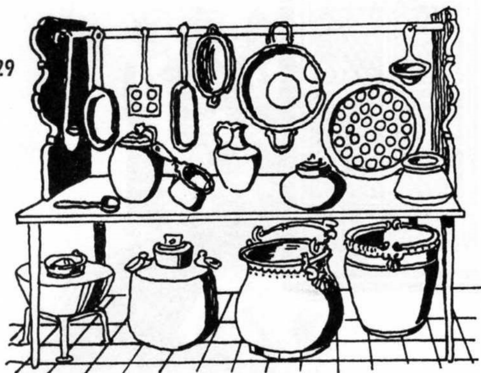




Obr. 23 Kurulské sedadlo. Císař Marcus Aurelius zobrazený na reliéfu na Konstantinově oblouku sedí na kurulském sedadle a rozdává dary. Kurulská sedadla /lectus tricliniaris/ byla ryze římským přínosem do tvarování nábytku a byla zavedena po tažení do Asie v roce 187. př. Kr. Jako čestná sedadla legionářů byla používána oslavovanými válečníky především při vojenských přehlídkách. **Obr. 24** Mramorové křeslo. Dekorace mnohých křesel situovaných ve veřejných interiérech měla za úkol zdůrazňovat vznešenost uživatele. Tento sedací nábytek byl náročnou kamenickou prací a byl zpravidla zdoben symboly římské moci. **Obr. 25** Kazeta na dámské kosmetické potřeby, kterou ošetřuje Neapolské archeologické muzeum, byla vyrobená z kovu a bohatě zdobená slonovinou. **Obr. 26** Dvoudveřová skříň rekonstruovaná podle nálezu v Bascoreale.

27


28


29


Obr. 27 Dřevěná truhla, obložená železnými plechy, kterou bychom mohli pojmenovat nedobytnou pokladnicí, byla nalezena při vykopávkách v Pompejích (je uložena v neapolském Národním archeologickém muzeu). **Obr. 28** Nízká skříňka se zásuvkou, která sloužila v 1. stol po Kr. zřejmě jako prodejní pult, je součástí náhrobku římského nožíře Cornelia Atimeta uloženého v Britském muzeu v Londýně. **Obr. 29** Police pro ukládání kuchyňského nádobí.

v bohatších domácnostech. Neapolské muzeum uchovává kazety, ve kterých byly ukládány kosmetické toaletní potřeby.

Pro skladování zásob, nádobí, rozličných domácích potřeb bývala ve starořímských příbytcích k dispozici malá místnost, ve které bylo ukládáno nádobí a také pokrývky. Ve výklencích a nikách knižní svitky a na čestných místech portréty význačných předků. Vedle skříní měly římské domácnosti k dispozici jakousi komoru pro uložení předmětů, kterými nebyly zatěžovány ostatní místnosti.

Výrobci nábytku od nepaměti přináleželi spolu se zlatníky, barvíři, obuvníky, hrnčíři, výrobci fléten, kotláři do osmi cechů „Numu Pompilia".

Řemeslný um byl předáván jako rodinná tradice z otce na syna po celé věky.

Jak s bohatstvím mnohých Římanů rostly nároky, byli řemeslníci schopni vytvářet stále náročnější předměty, které se staly skvosty starořímského nábytkového umění.

KAPITOLA O NÁBYTKU POČÁTKU STŘEDOVĚKU

„Středověká Evropa se zrodila na troskách římského světa" Jacques le Golf

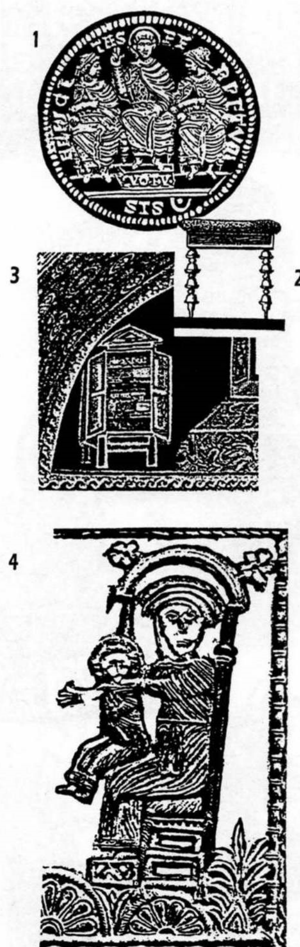
Od druhého století našeho letopočtu stagnoval vývoj římského impéria. Samotný rozvrat římské říše byl zapříčiněn barbarskými nájezdy, poničením Říma a jeho vnitřní ochablostí. Dlouho před tím se zde hladovými bouřemi a sílícím útěkem z půdy ozývala stále bouřlivěji krize otrokářské společnosti. Po zániku centra tehdejšího světa – Říma – se římská kultura uchýlila do Byzance pod tlakem Germánů. Zbytky antického umění se pak po několik století udržely na byzantském císařském dvoře. Od té doby se již Evropa nerozdělovala na západní a východní, ale na severní, obydlenou potomky barbarů, a na Evropu jižní, která přece jen převzala, byť jen v troskách, část dědictví starého Říma.

Evropa se formovala v době, kdy křesťanstvím obohacené, ale i otřesené středomořské civilizace se postupně přesunuly k severu. Její východní část v podobě byzantské říše se začínala odpoutávat, až nakonec po dobytí Turky v 15. století zůstala zcela odtržena od evropské civilizace. Druhá polovina prvního tisíciletí po Kristu představovala postupné rozmetání římské – pohanské civilizace. Přitom již čtvrté a páté století, poznamenané v Evropě přesuny obyvatel, bylo naplněné míšením kultur. Vpád barbarů, trvající až do konce osmého století, změnil politickou tvář Evropy. Ono rozmetání a zapomínání klasické kultury mělo i v jeho bývalém středu hluboké psychologické a ideologické důvody.

První křesťané nejenže odmítali, ale přímo se děsili klasické kultury antického světa jako díla pohanů. Do svých děl, do svých staveb, maleb a soch přinášeli zcela odlišné ornamentální náměty ze zcela jiných inspiračních pramenů.

Čtvrté a páté století bylo v Evropě poznamenané přesuny obyvatelstva, ale i pronikáním trosek římské kultury do civilizačních proudů Franků, Anglosasů, Gótů. V polovině prvního tisíciletí se nové kmeny a národy daly do pohybu. Se zbraní v ruce proudily celou Evropou.

Barbaři hledali vhodná místa pro usídlení – bojovali se všemi a proti všem. Brutalita, hlad, nepřízeň přírody a epidemie zmítaly celou západní Evropou. Evropa se



Obr. 1 – Obr. 2 Panovník Konstantin II. (kol. roku 340) sedící stejně jako jeho dva bratři na starořímských sedačkách, které byly běžně používány ve starém Římě. Na byzantském dvoře se udržely zbytky tvarů antického nábytku. **Obr. 3** Knihovní skříň zobrazená mozaikou vytvořenou v 5. století ve hrobce Galla Placidia v Raveně. **Obr. 4** Kamenický mistr předrománského oltáře z 8. století po Kr. zobrazil v kostele sv. Martina v italském Cividale Pannu Marii, sedící a držící na klíně Ježíška. Vzorem sedacího nábytku byla židle soustruhovaná a opatřená na sedací ploše polštářem. Nohy Panny Marie spočívají na podnožce, tak jako nohy většiny ostatních zobrazovaných osobností.



Obr. 5 Střed nejmonumentálnější římské raně křesťanské mozaiky v apsidě kostela Sta Pudenziana (počátek 5. stol. po Kr.), na které byl zobrazen Ježíš sedící na honosném trůně východního stylu. **Obr. 6** Jan Evangelista píšící a sedící na polštáři, uloženém na truhle pokryté textilním přehozem. Nohy má na podnožce. (Ilustrace z Lorschského evangeliáře – okolo roku 800 po Kr.) **Obr. 7** Truhla vydlabaná z jednoho kusu dřeva. **Obr. 8** Výřez z anglické knižní malby narození Páně, na které bylo zachováno vyobrazení lůžka (z roku 1006–1023).

rodila v utrpeních. Výstižně o tomto předlouhém období plném hrubostí napsal v sedmém století do svých pamětí kronikář Fredegar:

„Chceš-li vykonat hrdinský čin a vydobýt si jméno, znič všechno, co druzí postaví, a pobij celý národ nad kterým zvítězíš, neboť neumíš vytvořit stavbu, která by převyšovala tu, kterou postavili tví protivníci. Nebude pak skvělejšího činu, kterým bys povznesl své jméno."

Proto bylo zcela přirozené, že stavby příbytků byly uzpůsobovány především bezpečnostním hlediskům. Při jejich budování z hlediska možného ohrožení nepřítelem byl vlastní účel pohodlnějšího bydlení považován za druhořadý často i za podružný. Stísněnost a nepohodlnost byla přitom zcela přezírána.

Pocit neustálého ohrožení vyvolával potřebu mobilního zařízení. Laická obydlí, včetně knížecího paláce a příbytků členů jeho družiny, měla prostý a velmi primitivní charakter. Byla to dřevěná, roubená, částečně i z hlíny uplácaná stavení, nejvýše s kamennou podezdívkou. I když historikové hovoří o pevném usídlování obyvatel Evropy, měl tehdejší nábytek po notnou část středověku nomádický charakter. Proto také truhla provázela člověka po celý středověk jako základní nábytkový předmět a úložný prostor, který bylo v okamžiku ohrožení možné co nejrychleji přemístit do bezpečí. Těm předmětům, které nebyly snadno přemístitelné, nebyla věnována větší pozornost.

Truhla byla vytvořena tak, aby mohla být kdykoliv při opuštění ohroženého příbytku odnesena. Vydlabaná z kmene stromu, pro zpevnění opásána železy, provázela středověkého člověka a uchovávala v sobě ty nejcennější předměty.

Období barbarských vpádů přetrvávalo skoro až do posledních století prvního tisíciletí. To již bylo zničeno téměř vše, co ještě z odkazu antiky zbývalo. Byly zpřetrhány staré tradice a obyvatelstvo tehdejší především západní Evropy mohlo na starověké vyspělé kultury Řeků a Římanů navázat jen ojediněle. Bylo by ale nemístné myslet si, že kmeny, Galů, Germánů, Franků či Durynků neměli svoji vlastní kulturu. Tato společenství zvládla v době nájezdů nejen výrobu textilu, zpracování kůže, kovů, zbraní, ale i dekoračních předmětů.

V dlouhém období v čase rozkvětu Říše římské mnohé z těchto kmenů byly v přímém styku a pod vlivem nejen římských legií ale i v přímém područí a tedy i v přímém kontaktu s centrem tehdejšího světa – Říma. Poznání a poučení z jiné kultury má ale jednu společnou a základní podmínku, platící od pravěku až do dnešních dnů. Posun a nový kulturní podnět z jiné kultury může být přijat a přejímán jen tehdy, je-li společnost

s nižší kulturní úrovní svým vývojem schopna nové impulsy přijmout. Pravda, nesmíme opomenout, že v době rozkvětu onoho honosného Říma žili obyvatelé západní a střední Evropy v zemnicích. Spávali u ohnišť na zemi pokryté vrstvou větví, trávy či kožešin. Na vyzrálou a snad i přezrálou civilizaci antického Říma navazovala proto i tvorba nábytkových předmětů jen velmi spoře. Je to patrné na všech nábytkových předmětech.

Kusá dochovaná poznání svědčí o tom, že časný středověk svým odlišným životním stylem vytvořil v severnějších částech Evropy postel jako základní vybavení primitivních obydlí. Lůžko sloužilo více osobám a stalo se ve středověkých příbytcích nejdůležitějším nábytkovým předmětem. Pro truhly, lůžka, stoly i sedací nábytek, které byly vytvářeny pro představitele tehdejší společnosti, byly přejímány tvary antického nábytku, přeplňované ozdobami, zatímco většina obyvatelstva neměla sílu věnovat větší pozornost základním předmětům v jejich obydlích. Středověký nábytek byl přes onen velký civilizační propad vytvářen na základě poznání pozdní antiky.

Překvapením pro návštěvníka chrámu sv. Petra v Římě se může stát setkání se stolicí, uchovanou zde od 6. století po Kr. Je to předmět, který byl považován až do objevení egyptských křesel v Tutanchamonově hrobce za nejstarší dochované křeslo. Pochází z období, kdy se již technická úroveň nábytkových předmětů ocitala v hlubokém úpadku, který se rovnal postupné ztrátě technologické paměti. Toto křeslo bylo vytvořeno v počátcích časů, kdy bylo zapomínáno i vytváření nářadí a jeho běžné používání. Jako zázrak nebo jako jakýsi záblesk byl vytvořen předmět hodný obdivu. Pokles řemeslné zručnosti oproti antickému světu byl totiž tak hluboký, že byly zapomenuty nejen výrobní postupy a konstrukce staveb, ale i tvorba vhodných nábytkových předmětů.

Zapomenuta byla řemeslná zručnost, která byla lidstvem nabytá při zpracovávání dřeva a která byla zdokonalovaná ve svém dlouhém vývoji – od nejstarších mezopotámských a staroegyptských kultur až k vrcholům antického nábytkového umění. Zapomenuty zůstaly tvary nábytkových předmětů a především jejich vhodně volené proporce. Vytratily se základní vzory ušlechtilých tvarů. Přes neuvěřitelné primitivní způsob života však existovaly předpoklady pro další vývoj – pro vzkříšení a rozkvět evropské kultury. O tvarech nábytkových předmětů z období více jak sedmi století je dnes možné získat představu jen z knižních iluminací, ilustrovaných manuskriptů či z drobných reliéfů a sochařských děl. Je to sice jen skromná výpověď

9



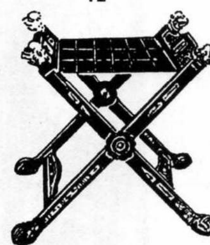
10



11



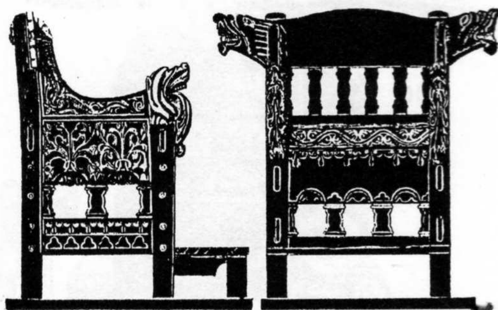
12



Obr. 9 Mozaika v presbyteriu kostela S. Vitale v Raveně (532–547 po Kr.) s vyobrazením stolu, ke kterému byli Abrahámem pozváni andělé. **Obr. 10** Kresba podle knižní malby v kodexu Amiatinus z konce 7.století, na které je vyobrazen píšící Ezru a úložný prostor, stolek , mobilní lavice a podnožka. **Obr. 11** Kresba podle miniatury evangeliáře z sv. Martina - Trier z konce 10. století, na které byl zobrazen evangelista Lukáš sedící na skládací sedačce. Tvarově byl tento sedací nábytek převzat z antiky, kde skládací sedadla byla používána římskými úředníky. **Obr. 12** Skládací sedadlo představené kláštera Nonnbergu – Gertrudy II.

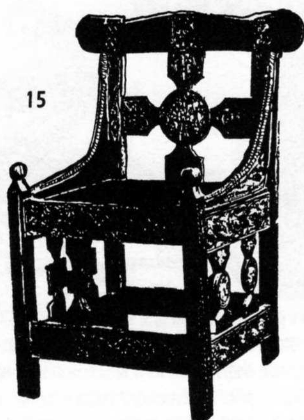


13





14



15

Obr. 13 Truhlové křeslo-kostel G'ar'a (provincie Telemark). **Obr. 14** Detail ornamentu, který jako charakteristická výzdoba dřevěných předmětů byl typický po několik století. **Obr. 15** Křeslo z kostela v Tyldalu. 12.–13. století.

a sporá informace, svědčící však o tom, že některé truhlice, lůžka, stoly a sedací nábytek vytvářený pro špičky tehdejší společnosti přece jen byl ve svých tvarech ovlivněn antickými vzory, byť to byla jen velmi vzdálená vzpomínka.

Bylo to však křesťanství, které přineslo nové ideje a hodnoty, bez kterých by nebylo možné dospět k rozvoji evropské kultury. Bylo to křesťanství, které do rozbřesku barbarské Evropy přineslo světlo. Středisky kultury a civilizace se staly kláštery. V těchto postupně vznikajících centrech vzdělanosti rozkvetla nejen kultura ducha, ale i kultura práce. Tyto ostrůvky měly pro další vývoj nesmírný význam. Po stabilizaci Evropy, po ukončení stěhování národů, vycházely právě odtud, jako jiskry z barbarsky udupaného ohně, nejen nová poznání víry, ale i nové kulturní podněty.

Skandinávské nábytkové umění středověku

Za pozoruhodnou kapitolu historie nábytkového umění, která by mohla být zcela samostatnou částí, můžeme zařadit výrobu nábytkových předmětů vytvářených národy na severu Evropy. Vikingové – germánské kmeny, které se přehnaly přes Evropu, kmeny které plenily a přepadaly nesly sebou hluboko sahající tradice vyspělého řezbářství. Naivistické řezby používali Skandinávci po dlouhá staletí při zdobení svých nábytkových předmětů. Byly ale uplatňovány především na vikingských plavidlech stejně tak jako na sedacím nábytku. Dřevem bohatý sever navodil spolu se severskou mystikou mnoho motivů, které byly bohatě uplatňovány na všech druzích nábytku. Truhlové stolice přeplněné řezbami, z Norska či z Islandu, navozují svými motivy domněnku, že na severu Evropy vykrystalizoval zcela odlišný a svébytný dekor, virtuózně uplatňovaný.

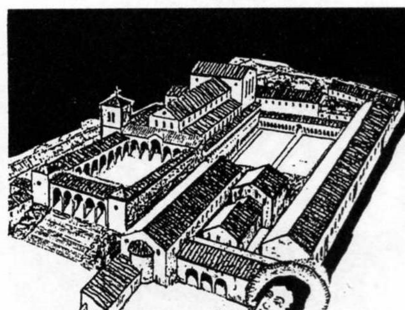
Práci se dřevem obyvatelé severní Evropy zvládli dokonale a dokázali vytvořit svérázné ozdobné umění. Skandinávští řemeslníci uplatnili při tvorbě předmětů ze dřeva zcela osobité znaky. V odlehlých končinách kolem Severního moře se toto „Nordické umění“ uchovalo nejen po značnou část prvního tisíciletí, ale přetrvalo i v prvních stoletích druhého tisíciletí. Uplatňovalo se plně ještě ve 12. století, v době, ve které severské země přijaly křesťanství a kdy se již rozšířil románský sloh. Dodnes přesně nevíme, odkud pocházely ty složité ornamenty a co vlastně tyto vyřezávané jemně proplétané křivky a figurální náměty znamenaly. Složité vzory ornamentálních křivek, spletená dračí těla, dynamické stylizace zvířecích motivů a záhadně propletení ptáci zdobily lodice, saně, vozy či velitelské hole, ale i postele a sedací nábytek.

KAPITOLA O ROMÁNSKÉM NÁBYTKOVÉM UMĚNÍ – OBDOBÍ RANÉHO STŘEDOVĚKU

„V letech, která následovala po roce 1000, stavěly se kostely takřka na celém světě. Přestavovaly se i tehdy, když toho nebylo zapotřebí. Každá křesťanská obec se snažila ze všech sil, aby postavila nádhernější svatyně než obec sousední. Jakoby svět chtěl setřást své hadry, aby se ozdobil bílým rouchem kostelů.“

Tato slova, tak přiléhavá pro přelom prvního tisíciletí, zapsal do klášterní kroniky v r. 1045 příslušník řeholního řádu mnich Raoul Glaber. Snad také proto je románské umění, i když bylo především službou Bohu, nazýváno historiky umění „slohem klášterním“. Je zcela pochopitelné, že se postupně stávalo vlastním i světské moci. Stavbám sakrálním byla však oproti příbytkům věnována nesrovnatelně vyšší, mohli bychom říci náležitá péče. Uplatňovala se přitom na tehdejší dobu i nejnáročnější práce se dřevem a postupně se obnovovalo i nábytkářské umění. Zatímco na řemeslnou práci při vytváření chrámových interiérů byl kladen velký důraz, zůstávalo zařizování příbytků na velmi nízké úrovni. O románském slohu, který ve svém vývoji formoval i nábytek, bychom měli hovořit jako o několika slozích samostatných, rozšířených po celé západoevropské oblasti. Ty pak povstaly přibližně ve stejném časovém období a souběžně na několika místech Evropy. Proto název románský sloh, který jsme vložili do nadpisu této kapitoly, je spíše názvem chronologickým, vymezujícím časovou etapu středověku – tedy čas od starokřesťanského období až po dobu ranné gotiky. Do tohoto období pak pro naši potřebu můžeme zahrnout všechny jeho etapy, to především proto, že z období zrodu civilizované Evropy se zachovalo pramálo nábytkových předmětů. Je pak dnes výjimkou, setkáme-li se s dochovanými nábytkovými kusy, které sloužily běžnému životu. Když se však přece jen naskytne možnost spatřit některý z dochovaných výrobků časného středověku, napadá nás, že jeho tvůrce nemohl být příliš zručný.

Při pohledu na tyto výrobky vyvstává myšlenka, že předmětům románského období chybí profesionální rutina. Bylo to především tím, že všude tam, kde přetrvávalo naturální hospodářství, byly předměty sloužící běžnému životu vyráběny co nejjednodušeji, protože



1



2



Obr. 1 Opatství v Monte-Cassinu z roku 1076 – jedno z hlavních a také typických stavebních děl jedenáctého století. (Po jeho zničení v roce 1944 provedl zákres – rekonstrukci monumentálního souboru K. J. Conanta). **Obr. 2** Trůn s baldachýnem, na kterém je vyobrazen Ota III. (Evangeliář Otty III. z Bambergu – konec 10. století.) Baldachýn je nesen sloupy s korintskými hlavicemi a na stolici je panovníkovi změkčováno posezení polštářem. Pro zvýšení důstojnosti byly trůny stavěny na zvýšené stupně.

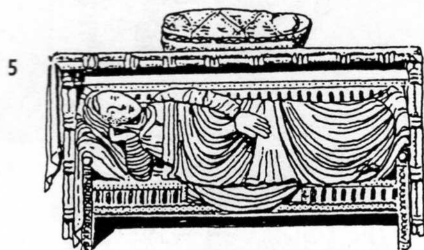
3



4



5



6



měly sloužit jen vlastní potřebě. To teprve směna za kvalitní protihodnotu vedla k úsilí po vyšší úrovni – od diletantské nemotornosti k profesionální kvalitě. Pravda, vyskytovala se díla, která je možné nazvat uměleckými. Ve vlastnictví Karla Velikého a Ludvíka Pobožného se podle starých pramenů vyskytovaly stolky provedené dokonce ve zlatě a ve stříbře. V Cáchách je uchováván císařský trůn.

Když jsme se zmínili o těchto druzích nábytku, musíme si uvědomit, že křesla i židle platily za nábytek určený jen pro osoby ve společnosti nejvýše postavené. Řadoví obyvatelé středověké Evropy se ve svých domovech obklopovali předměty a nábytkem velmi prostým a přitom pořízeným velmi primitivním nářadím. Sekyry, dláta, pily, vrtáky a nože byly jedinými nástroji raného středověku, ke kterým teprve až v jeho závěru, ve vyzrálé gotice, přibyl hoblík. Byl to nábytek jednoduchý, primitivní, který vycházel z prostého každodenního života. Nebylo také valného rozdílu mezi bydlením feudálního pána a jeho poddanými. Oběma chybělo komfortnější vybavení prostorů, které by zpříjemnilo žití, především chybělo vybavení poskytující dostatek tepla. Svědectvím toho je i obydlí knížete na Pražském hradě. Vladaři totiž v chladných zimních dnech, tak jako jeho poddaným, mohla posloužit jen jedna jediná prohřátá místnost. Dlouhou dobu to byla prostora s ohništěm uprostřed (černá jizba), kde se před chladem a v dýmu choulila celá panovníkova rodina – včetně služebnictva. Hovoříme-li o době přelomu prvního tisíciletí, musíme si také uvědomit, že evropský interiér se v tomto období počal diferencovat, a to právě podle převažujícího způsobu topení. Zatímco na jihu a v západní Evropě byly postupně a stále víc používány krby, byl oheň ve střední Evropě „svazován" do pecí. Od takto rozdílných způsobů topení se také rozdílně vyvíjelo uspořádání a vybavení interiérů. Intenzita žáru vyzařující z krbu vyžadovala sezení jednoduše přemístitelné do rozdílné vzdálenosti od zdroje tepla.

Oproti tomu pece, které vydávají rovnoměrné teplo, umožňovaly sezení stabilní – na lavicích kolem stěn a posléze, když byl oheň ještě více spoután, i přímo kolem pece. Středoevropský způsob vytápění ovlivnil i běžné umístění stolu, který byl situován diagonálně proti peci.

Obr. 3 V rukopise z 10. století, který obsahuje základy karolinského zákonodárství celého karolinského období, byl zobrazen Karel Veliký sedící na císařském trůně. Pro pohodlnější sezení byly na sedací plochu ukládány polštáře. Karel Veliký, soustavně putující po své rozlehlé říši, převážel sebou i několik předmětů svého osobního mobiliáře. **Obr. 4** Lože bohorodičky Panny Marie s Ježíškovými „jesličkami" zobrazil v žaltáři královny Ingeborgy autor kolem roku 1200. Panna Marie je zde zobrazena spočívající na lůžku s odhrnutými baldachýny. Baldachýny se staly zástěnami a izolací proti chladu. **Obr. 5** Na západním portále katedrály v Chartres z 12.století je znázorněna spící Panna Maria. **Obr. 6** Na jedné hlavici sloupu katedrály v Autunu z roku 1120–1130 byl vytesán biblický motiv se zobrazením postele, na které spí Tři králové, kterým se zjevuje anděl.

V období ranné evropské společnosti sehrál při vybavování obydlí významnou roli i nedostatek individualismu. Odráželo se to v životě celé obce i v rodině. Snad proto mohli lidé středověkého románského období společně bydlet v jediné místnosti a spávat v jedné posteli.

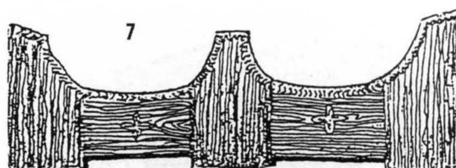
Postel byla po celé období středověku základním nábytkovým předmětem. Lůžkovou plochu vyvýšenou nad podlahu předcházelo ustýlání na zemi. Větší pohodu při odpočinku a spánku poskytovala na podlaze rozprostřená sláma, kožešiny a slamníky. S poznámkou o spaní na slámě, uložené na podlaze, je možné běžně se setkat v poznámkách historiků.

Časný evropský středověk – odlišným způsobem života a životního stylu, chápáním, či spíše nechápáním základních principů hygieny – vytvořil oproti helénskému vzdušnému lůžku postel jako samostatný bednovitý prostor. V severních částech Evropy byl vytvořen lehací nábytek, lišící se od antického lůžka především tím, že se nelehalo na lože, ale do něho. Chladné prostředí, tuhé zimy a potřeba tepla ovlivnily tvar, vzhled, umístění i používání postele.

Lůžko – postel ranného rozvoje feudalismu byla na severu Evropy hrubě opracovaná dřevěná „bedna" se stropem a s vysokými postranicemi. V prostoru místnosti byla tak vytvářena druhá prostora, tesařsky vyrobená, s lehací plochou vyvýšenou nad podlahou. Postel nabývala na rozměrech a zpravidla poskytovala celé rodině spaní pohromadě. Její vyvýšení nad podlahou umožňovalo umístění zásuvek v její spodní části stupňů. I tyto zásuvky často poskytovaly místo pro spaní. Postel jako samostatný monofunkční předmět byl do značné míry kusem nábytku výlučným. Proto byl používán především vlastníky obydlí. Ostatní příslušníci rodiny spali na lavicích nebo truhlách, na pryčnách a ve chlévech. Ve středověkém severoevropském lidovém domě vzniklo také vestavěné lůžko – stavebně přičleněné k jedné ze stěn obývaného prostoru. Po délce stěn bývala umísťována i dvě lůžka za sebou. Pro jejich minimalizované rozměry v nich bylo možné spát jen v zalomené poloze – v polosedě.

Přetrvávání tvaru lůžek, který zabraňoval pronikání chladu ke spáčům, můžeme sledovat po několik století. Z románského období se nám zachovalo pouze zobrazení tehdejších lůžek. I těch však není mnoho.

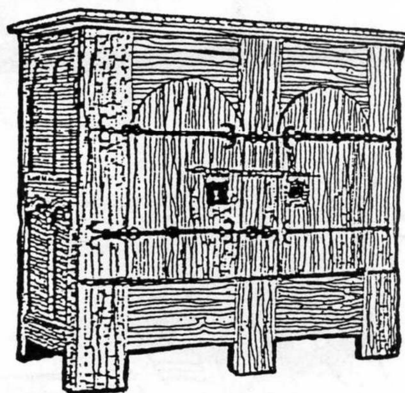
7



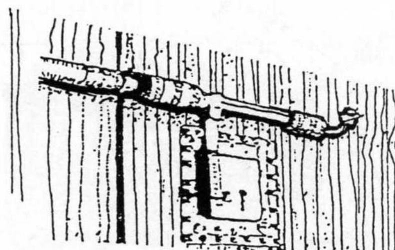
8



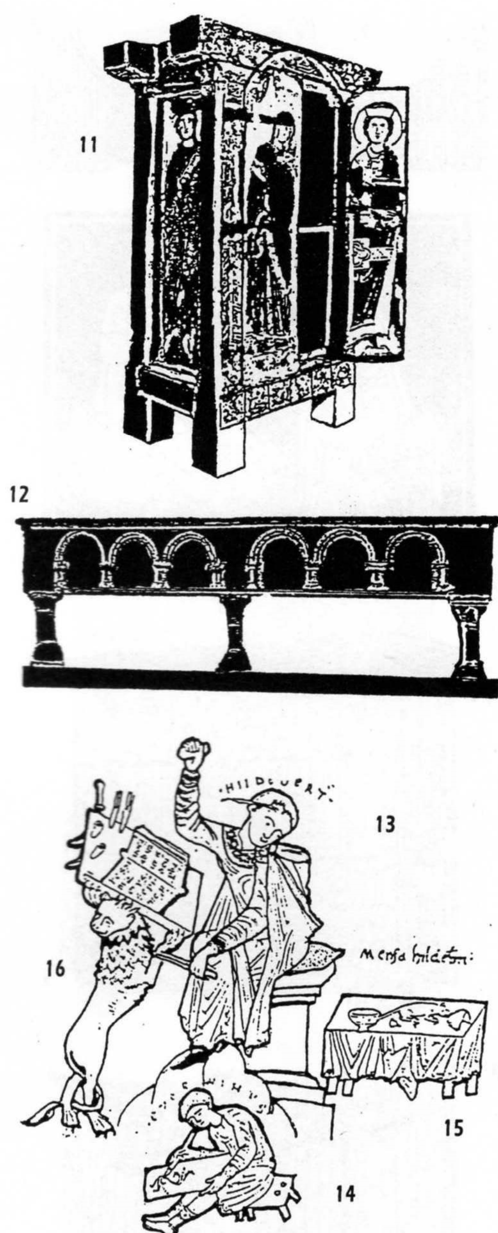
9



10



Obr. 7 Čelo středověké široké postele z jedlového dřeva zdobené mělkou řezbou. **Obr. 8** V románském období se zřejmě vyskytovala i pohovka, která byla vyobrazena na pamětní desce z antependia ve 12.stol. v bolvirském kostele – Barcelona (Španělsko). Diskutující postavy zde sedí na matraci, uložené na lehací ploše a nesené žlábkovaným lubem a sloupkovými nohami. **Obr. 9** Dvoudveřová skříň s typickými románskými prvky převzatými ze stavební architektury vytvořená kolem roku 1176 sloužila v chrámové sakristii v Aubazine (Francie). Byly to především arkádové motivy jako aplikace typicky románského členění fasád staveb. **Obr. 10** Kování a uzávěr románské skříně. Na práci při výrobě skříní se podíleli kováři, kteří svým dílem pomáhali nejen při zpevnění jak truhel, korpusů a ploch dveří skříní, ale i stále složitějšími uzávěry a dveřními závěsy.



Napovídají nám o tom, že postel, zvláště široké manželské lože, byla ve středověkých obydlích stavěna na čelní místo v obytném prostoru.

Postel se stávala stále častěji místem, u kterého se scházela rodina s širokým okruhem přátel. Šestinedělka v posteli přijímala první návštěvy a kolem lože nemocného či zesnulého se shromažďovala celá rodina s množstvím přátel. Lehací nábytek nebyl ale využíván během dne, tak jako tomu bylo ve starověkém Řecku a Římě. Přitom se stal symbolem postavení a bohatství rodiny. Jako vlastní lehací plocha sloužila slaměná podložka – prostý slamník, který byl v mnoha domácnostech používán až do dvacátého století. Měkké polštáře a prostěradla používaly jen bohaté rodiny. V zámožných rodinách se v pozdním středověku leželo na peřinách.

Nejrozšířenějším nábytkem, který sloužil nejen k sezení, ale i ke spaní, k nočnímu odpočinku, byly lavice. Ty nejjednodušší byly vytvořeny vlastně jen z prkna na čtyřech nohách nebo byly vyzděné v okenních výklencích. Ve svém vývoji byly lavice zdokonaleny a opatřeny zádovým opěradlem a područkami. Pozdější lavice, které sloužily jako nejrozšířenější sedací nábytek, byly konstruovány z hranolů dřeva, spojovaného čepováním.

Pozoruhodné na dochovaných lavicích je zdobení nosných částí soustruhováním. V pozdějším středověku bylo soustruhování používáno i při tvorbě křesel, židlí a stoliček, používaných ve dvorských sídlech a v sakrálních stavbách. Soustruh a práce se soustružením byla známá v Německu, Francii i ve Skandinávii. K židlím, které se vyskytovaly poskrovnu, patřila i románská třínohá židle. Používány byly i skládací stoličky. Nejvznešenějším sedacím nábytkem bylo křeslo. Uměleckoprůmyslové muzeum v Oslu uchovává středověký skvost soustružnického umění, pocházející z Baldisholu. Soustružnický um dokladuje i několik dodnes zachovalých románských lavic, u kterých bylo k ozdobení primitivního tvaru výrobcem použito bohatého profilování a žlábkování, které je tímto opracováním poměrně masivních trámků velmi zdárnou ukázkou románského soustružnického umění.

Obr. 11 Malovaná dvoudveřová skříň ze sakristie v Aubazine (1175). Skříň byla konstruovaná z masivních trámků a plochy dveří byly zvenčí i zevnitř omalovány postavami svatých. **Obr. 12** Ozdoby náročnějších truhel vycházely především z románských stavebních architektonických článků. Muzeum S. Valeria ob Sitten uchovává dvě románské truhly z 12.století. Výzdoba jejich čel je přímým opisem románské architektury. Čela jsou zdobena slepými obloukovými arkádami, nesenými vyřezanými sloupy se stylizovanými hlavicemi. Byly to především arkádové motivy, aplikující typicky románské členění fasád staveb. **Obr. 13 – Obr. 15** Reprodukce rozmarné kresby iluminátora Hilberta -autora olomouckého horologia, které je dnes uložené v královské knihovně ve Stockholmu. Na kresbě autor zobrazil nejen sebe (obr. 13) a svého pomocníka Everwina (obr. 14), ale i několik nábytkových předmětů. Je zde nakreslena nízká stolička, na které sedí pomocník Everwin i bednovitý sedák, snad truhla, na kterém uložený polštář zvyšuje pohodu sedícího Hilberta. Dalším předmětem je stůl (15) přikrytý ubrusem a pulpit v podobě lva (16).

Stůl v období raného středověku, jako monolitický a stabilní předmět, byl v obytných prostorách vzácností. Bývala to zpravidla pouze stolní deska z fošen sestavená, která byla ukládána na kozové podstavce. Stůl byl sestavován v místnosti a sloužil pouze v čase stolování. U stolu stávaly lavice a to jen po jejich jedné straně se stěnou za zády, tak aby stolující stále viděli na vstupní dveře do místnosti. Po použití byl stůl rozebrán a odkládán stranou. Je pozoruhodné, že v prostých lidových příbytcích nebyla potřeba vysokého pevného stolu dlouho pociťována.

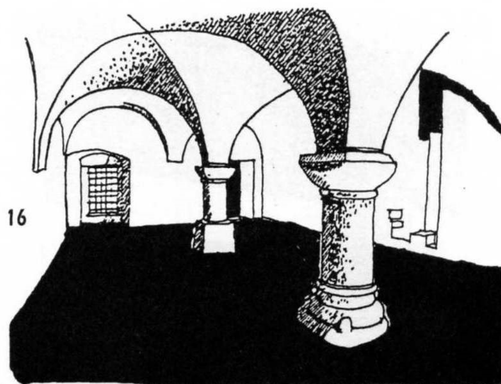
Zvláštním typem stolového nábytku byly čtecí a psací pulty. O jejich podobě nám podávají svědectví mnohá vyobrazení v teologických rukopisech.

Zcela jistě základní roli v příbytcích románského středověku sehrála truhla, která byla řešena tak, aby mohla být co nejrychleji přenášena a převážena. V ní byl ukládán nejcennější majetek. Byl to také nejdůležitější kus nábytku a zpravidla i jediný, který byl ve chvílích ohrožení z příbytku odnášen. Byl i nadále, tak jako v počátku středověku, vydlabáván z kmene stromu. Pro zajištění pevnosti byl opásáván železy a zabezpečován železným pobíjením. Kování, které bylo osazováno na korpusy truhel vytvořených z fošen, bylo v raném románském období stejně primitivní jako samotná schránka na cennější předměty. To teprve ve třináctém století, v době rozvinutého gotického řemesla, vycházely z dílen tehdejších kovářů železná kování, které je možné nazvat uměleckými díly.

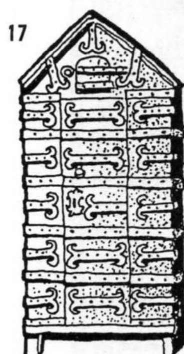
V příbytcích byly běžné věci, včetně oděvů, zavěšovány na háky, a ukládány na police a niky vytvořené již při stavbě příbytků. Svoje světské obydlí si tehdejší obyvatelé Evropy vybavovali jen nezbytnými potřebami a vybavení nábytkem bývalo velice sporé. Středověké příbytky byly takřka prázdné a to nejen v domácnostech prostého lidu, ale i v obydlí horních vrstev tehdejší společnosti.

Skříně sloužily především v sakristiích. V pozdním románském období byly sestavované z těžkých fošen a často i trámků. Poskytovaly možnost uložení mešních rouch a chrámového nářadí. Románskou skříň, která se dochovala v sakristii v kostele v Aubazina, bychom mohli členěním a celkovým pojetím přirovnat k románské truhle.

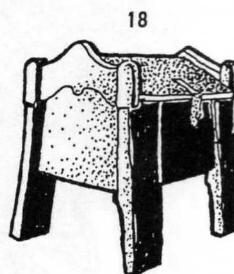
16



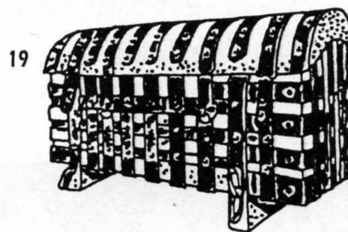
17



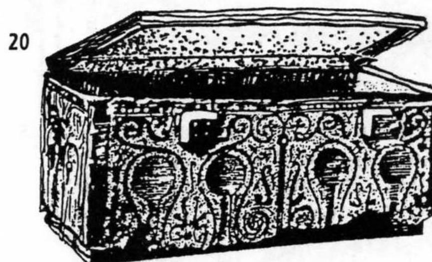
18



19

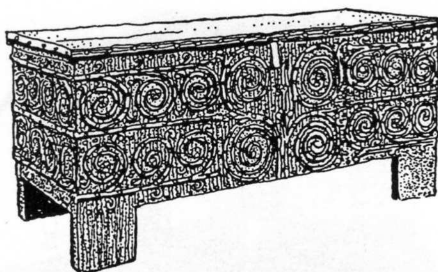


20

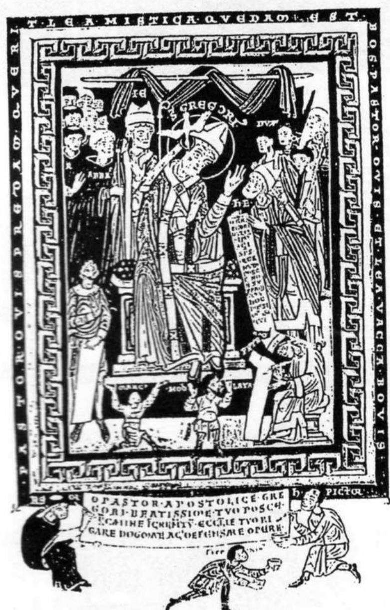


Obr. 16 Vnitřek románského domu na Starém městě Pražském. **Obr. 17** Skříň, kterou znal raný středověk, byla pojmenována „cista" a sloužila v především sakristiích. Na hradě Kreuzenstein u Vídně je uchovávaná jednodveřová skříň zpevněná kovovými pásy a zastřešená štítově jako dům. **Obr. 18** „Štítová truhla" z raného středověku ze severního Německa. **Obr. 19** Truhla pro ukládání cenných předmětů se svým zabezpečením opásáním kovanými pásnicemi podobala trezoru. **Obr. 20** Na vnějších plochách románských truhel byly stále častěji aplikovány ozdoby vycházející z románské ornamentiky.

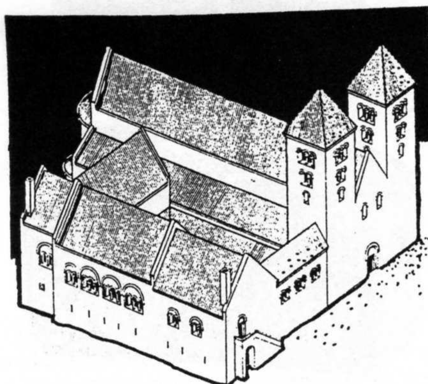
21



22



23



To se již zřejmě i na čelech úložného chrámového nábytku objevovaly pokusy okrášlit tyto nemotorné předměty prvky románské architektury.

Dochovaly se jednokřídlové i dvoukřídlové skříně. Na nich bývaly štítová zastřešení a plochy stěn sestavovaných z fošen bývaly okovány železnými pásy.

Poznání časného středověkého nábytku, onoho období několika století, nám může poskytnout jeho vyobrazení z ilustrovaných manuskriptů. Je to pak především sedací nábytek zobrazený v teologických rukopisech, reliéfy a sochy v dochovaných románských chrámech. I na těchto předmětech je patrné, že se prostota a primitivnost staly doprovodnými prvky tehdejšího života. Byli to teprve řeholníci, vysíláni římskou křesťanskou církví, kteří šířili nejen víru, vzdělanost, ale posléze i opětné poznávání řemeslných technologií. I když právě oni byli hlavními nositeli odříkání – asketismu, stali se současně nositeli vyšší životní úrovně a výrobci kultivovaných předmětů. Kláštery byly také prvními stavebními hutěmi a řemeslnickými dílnami, které se staly ostrovy kultury ducha i práce. Zde docházelo ke specializaci řemeslného umu. Zde se soustředili zdatní řemeslníci všech oborů zúčastněných na stavbách a vybavování románských chrámů. V klášterech bylo centrum tehdejší kultury a umění.

Bez klášterních přepisovačů bychom dnes neznali jediné řádky z antické literatury. Nemohli bychom posoudit ani úroveň nábytkových předmětů, se kterými se setkáváme na iluminacích tehdejších teologických knih. Nevznikly by překrásné chórové pulty a náročně zpracované oltáře. Přitom askeze řeholníků ovlivňovala zařizování klášterů. Oproti sakrálním stavbám nebylo ani jejich vybavování nábytkovými předměty věnována větší péče.

Běžně používaný nábytek několika staletí stál stranou všech velkých slohových záměrů a umělecké cítění bylo podřizováno především základním potřebám účelovosti a bylo ovlivňováno pomalým vývojem výrobních praktik. Bylo to i tím, že všechny práce při tvorbě nábytku vycházely z tesařských konstrukcí. Z tesařských praktik vycházely i základní spoje a příprava pokácených kmenů stromů, kdy fošny a trámky byly získávány štěpením. Přesto nám románské období zanechalo byť skromné, přece jen skvostné nábytkové předměty.

Obr. 21 Truhla z konce 14. století, jeden z nejstarších nábytkových předmětů uchovávaný pařížským muzeem Carnavalet, je příkladem především kovářského umění. **Obr. 22** Nábytek zobrazený na románských iluminacích včetně faksimile dedikačního listu románského rukopisu z roku 1141, na kterém je vyobrazen sv. Řehoř, sedící na trůně s položeným polštářem. **Obr. 23** Rekonstrukce přemyslovského paláce v Olomouci, který byl velkolepou románskou stavbou na našem území. S knížecím palácem byl spojován románský kostel a vytvářel tak symbol vlády.

KAPITOLA O GOTICKÉM NÁBYTKOVÉM UMĚNÍ

Zrození gotiky je historiky umění spojováno s počátkem přestavby chóru opatského chrámu v Saint-Denis u Paříže v letech 1132–1144.

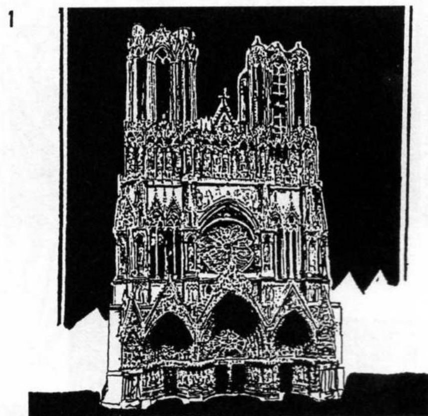
Ve Francii v průběhu 12. století a počátkem století následujícího byly patrné snahy po stmelení všech konstrukčních vymožeností vrcholné románské architektury. Muselo to pak být silné křesťanské zanícení, které dalo podnět ke vzniku tak ojedinělých děl, jakými byly stavby katedrál, které svými přesnými tvary vykrystalizovaly v ohromující díla, přeplněná gotickým tvaroslovím a bohatou dekorací.

Reformovaná odnož řádu benediktýnů – cisterciáci, jako „misionáři gotiky" se svými souputníky, stavitelskými mistry a s jejich hutěmi, rozšířili během jednoho století gotiku ze srdce Francie po celé křesťanské Evropě. Při výstavbě monumentálních staveb katedrál v Chartres, Remeši a Amiensu, v Magdeburku a Halberstadtu, Kolíně nad Rýnem, v Praze i v Miláně, v Yorku i v Canterburry nezůstalo pouze u stavebních děl a jejich sochařské výzdoby.

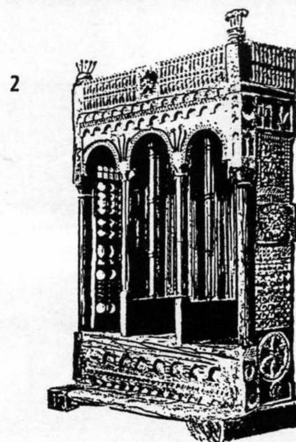
Poté, co gotické tvarosloví zobecnělo, tesaři a posléze truhláři, stolaři a lavičníci přejímali při vybavování chrámových prostorů do svých prací gotické prvky.

Je pravdou, že tvarosloví gotického slohu ovlivnilo plně řemeslnou tvorbu až v pokročilejším stadiu jeho vývoje. V počátcích, v období nástupu gotiky, nebyly totiž ještě vyzrálé podmínky ani pro rozvoj těchto řemesel, ani pro širší kultivaci nábytkových předmětů. Kdybychom neznali úchvatná díla oltářů gotických řezbářů, mohli bychom konstatovat, že zpracovávání dřeva pokulhávalo za díly gotických kameníků.

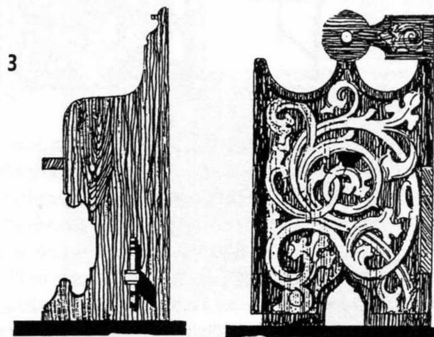
1



2

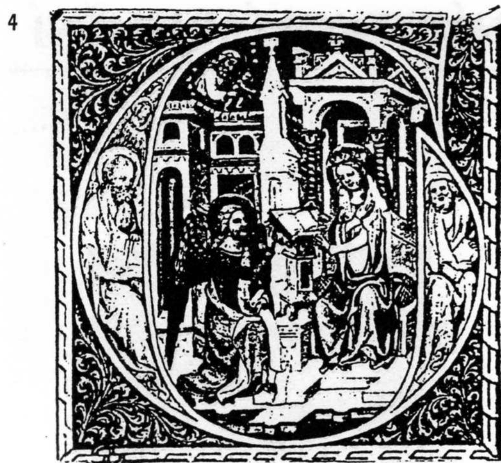


3

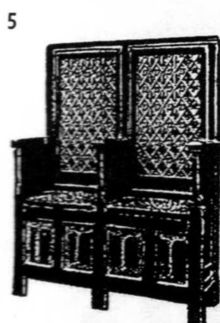


Obr. 1 Průčelí katedrály v Remeši. Stavba katedrály na místě kostela zničeného požárem byla započata v roce 1211 (vysvěcena 1241). Katedrála sloužila až do počátku 19. století korunovačním obřadům francouzských králů. **Obr. 2** Náročně vyřezávaný chrámový sedací nábytek z 12. století v San Clemense v Tahullu. **Obr. 3** Výzdobu chrámového mobiliáře tvořily nejen dekorativní motivy s rostlinnými ornamenty, jakými je řezba čela uvedené lavice. Vedle námětů ze Starého a Nového zákona byly na bočnících lavic vyřezávány motivy z každodenního života. V Amiensu například místní řezbáři na katedrálních chórových lavicích zobrazili práce řemesel, ale i zcela světské a veselé scénky ilustrující přísloví a oblíbená vyprávění.

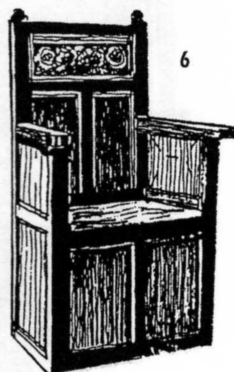
4



5



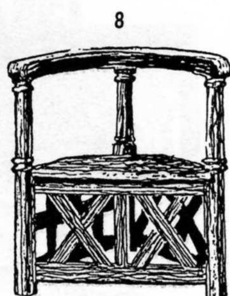
6



7



8



V podstatné části středověku byl nábytek vytvářen tesařsky – tesařským nářadím, tesařskými konstrukcemi a velmi účelově. Postupně ale sílily vlivy principů gotické architektury, které vyžadovaly náročnější a především jemnější práce.

Gotika se svým charakteristickým tvaroslovím se posléze stávala nejen architektonickým slohem chrámů, klášterů a sídel feudálů, ale i vznikajících městských útvarů.

Oproti románské epoše, kdy v rozptýleném osídlení byly charakteristickým rysem osamocené dvorce, se lidé v období gotiky začali spolčovat v městských celcích. Přitom zařízení raně gotických obydlí v zakládaných městech bylo v celé Evropě velmi skrovné.

Archeologové na základě vykopávek dokládají, že ve všech evropských městech po podstatný čas gotického období existovalo bezpočet zemnic a polozemnic. Časté požáry a nedostatek bezpečí nevedly totiž člověka středověku k větší péči o své soukromé prostředí. To teprve 14. a 15. století se stávalo dobou proměny měšťanského obydlí. Světských staveb se tehdy počínali ujímat i talentovaní architekti.

Velká část Evropanů se postupně stěhovala do měst. Vývoj výrobních sil při polních pracích pokročil již natolik, že se mohlo odloučit řemeslo od zemědělství. Stále menší počet lidí byl zaměstnán opatřováním potravy a značná část populace se tak mohla věnovat obchodu a řemeslům. Příbytky, které v předcházejících epochách sloužily jen jako úkryty před nepohodou, byly postupně vybavovány se stále větší péčí. Především sebevědomá šlechta začínala budovat svoje sídla s jistým přepychem, který vedle obranného hlediska vyhovoval stále více se zjemňujícímu způsobu života feudálního panstva. Poddaní ale ještě dlouho neznali vědomou kultivaci obytného prostředí.

Nesmíme zapomínat, že v 16. století většina domů neměla komíny, a to nejen na vesnicích, ale i v menších městech. V zimě se topilo na otevřených ohništích nebo v pecích bez kouřovodů. Také teprve v období pozdní gotiky nastal zlom ve společenské funkci umění i řemesel a estetické principy začínaly plněji pronikat i do tvorby nábytkových předmětů.

Obr. 4 Liber viaticus – druhá polovina 15. století. Ve scéně znázorňující zvěstování Panny Marie mistr viatiku biskupa Jana ze Středy posadil postavu Ježíšovy matky na honosně tvarovaný trůn. Pohodlnější sezení na trůnu autor iluminace dokumentoval zobrazením polštáře, kterým byla zpravidla sedadla změkčována. **Obr. 5** V zámecké kapli ve Villeneue (Francie) bylo od 15. století používáno chrámové křeslo určené dvěma osobám. **Obr. 6** Chrámová křesla a chrámové lavice byly po zavedení vodou poháněných pil vyráběny na principu deskové konstrukce. Počátkem 15. století tato změna v konstrukci navodila změnu i ve vnějším vzhledu nábytku. Deskové části bývaly střídmě zdobeny řezbou. Reprezentačním sedadlem zůstávalo křeslo truhlové s vysokým lenochem. **Obr. 7** Biskupská kovová židle ze 14. století, uložená v katedrále v Bayeuxu (Calvados – Francie). **Obr. 8** Drobné třínohé křeslo z první poloviny 15. století (Alsasko). Zádové opěradlo a područky jsou u tohoto sedacího nábytku vytvořeny ze souvislého do půlkruhu ohnutého masivního dřeva a jsou svědectvím o tom, že i středověcí řemeslníci dokázali ohýbat dřevěný masiv.

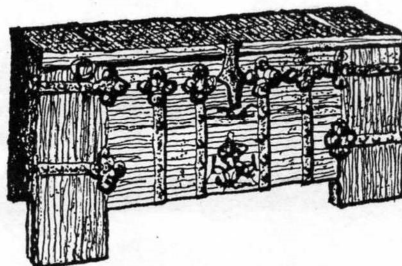
Zpočátku to byli tesaři, kteří zvládali veškerou práci se dřevem a vyráběli prostý mobiliář do nových gotických chrámových staveb a měšťanských příbytků. Při svých pracích používali po celá staletí osvědčené základní tesařské konstrukce, ze kterých pak vycházely zcela jednoduché tvary. Jednoduché bylo i nářadí. V gotickém období ale došlo k radikálnímu posunu při tvorbě nábytku. Přípravu materiálu štípáním, strouháním a ručním rozřezáváním kmenů poražených stromů pilou ušatkou na trámky a fošny nahradil „stroj" – pila, poháněná silou proudu řek. Z hlediska středověkých měřítek se stalo spražení vodního kola s pilou a využití energie vodního toku převratným objevem.

První vodní pila byla sestrojena francouzským stavitelem Villardem de Honecourt v roce 1245. Trvalo pak celé století, než byly vodní pily rozšířeny po Evropě. (Pozn. – U nás jsou první vodní pily doloženy až na počátku 14. století na severní Moravě v Raškovicích u Frýdku v roce 1305 a v Zubří u Valašského Meziříčí kolem roku 1310.) Dokonalejší přípravou základního materiálu – dřeva – byla ovlivněna konstrukce všech druhů nábytku.

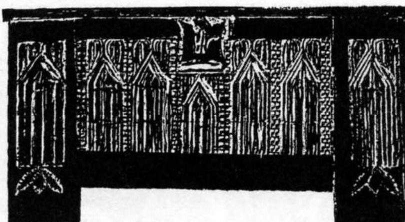
Fošny a trámky, základ konstrukcí nábytku raného středověku, nahradil rám s výplní. Toto nahrazení je možné přirovnat k převratnému kroku, jakým byl přínos gotických žeber a gotických podpůrných systémů při budování staveb katedrál. Rámová konstrukce stejně jako gotická žebra a podpůrné systémy staveb umožnila odlehčení celé stavby nábytkových předmětů. Ovlivnila nejen konstrukci truhel a skříní, u kterých pro zpevnění byly do té doby používány železné



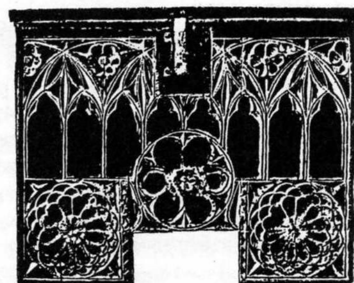
9



10

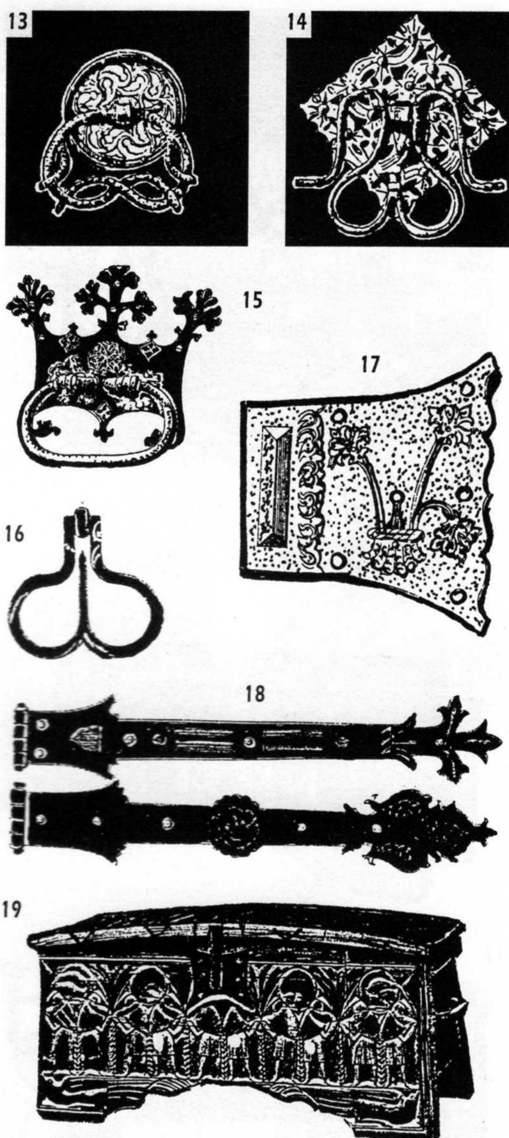


11



12

Obr. 9 Období gotiky bylo nejen časem zakládání měst, ale i prvním náznakem probouzejícího se vědomí vlastní důstojnosti měšťanů. V čase gotiky byla města nejen zakládána, ale rozrůstala se v obchodní centra poskytující pohodlí . I šlechta již nechtěla žít v ponurém ústraní na opevněných hradech a tvrzích a stěhovala se na své dvory do středů měst. Nejen významní patricijové, ale i králové a příslušníci jejich rodin kupovali domy a budovali v sídelních městech své „královské dvory". **Obr. 10** Truhla zpevňovaná železnými pásy, které jsou jedinou ozdobou a současně zabezpečovacím zařízením. Aby byla zajištěna pevnost konstrukce, bylo při tvorbě i zcela primitivních truhel v ranné gotice používáno železné kování. Bylo zprvu stejně jednoduché jako celá středověká truhla. Teprve ve třináctém století vycházejí i z dílen tehdejších kovářů práce, které je možné považovat za díla umělecká. **Obr. 11** Severoněmecká gotická truhla ze Stralsundu náročně zdobená mělkou řezbou přebírající motivy ze stavební chrámové architektury (15.století). **Obr. 12** Drobná truhla z roku 1292 (uložená v kláštere ve Weinhausenu). Čela mnohých dochovaných truhel byla zdobena gotickými oblouky,aplikacemi zdobných prvků z architektury staveb. Základní prvky gotiky byly často obohacovány i gotickými růžicemi.



Obr. 13 – Obr. 16 Kovové úchytky z 15. století svým vypracováním jsou svědectvím, že práce kovářů povýšily v období vyzrálé gotiky na úroveň prací cizelérů. Z kovářských dílen vycházely i zámky a petlice, jemné výrobky specializovaných kovářských dílen, stejně tak jako železem pevně okované bednové truhly, které sloužily jako pokladnice k uschovávání cenných předmětů. **Obr. 17** Štíty zámků byly kovářskými mistry vyráběny s notnou dávkou výtvarné péče. Kováři vyráběli nejen okování korpusů truhel, ale i složité mechanismy zámků. Mechanismus se zamykal západkami , které zapadaly do ok upevněných zevnitř na víku truhlic. **Obr. 18** Kované dveřní závěsy. Pečlivá kovářské práce byla věnována i dveřním závěsům skříní a poklopů truhel. **Obr. 19** Francouzská truhla ze 14. století zdobená dvojicemi postav bojujících rytířů.

pásy, ale poskytla možnost vytvoření bednových křesel, náročněji provedených lavic a čel postelí.

To se již do dřevěných rámů mohly vkládat výplně ze slabších prken nařezaných vodními pilami. Byl také zdokonalen ozub, zprvu prostý rohový spoj, který se stal dodnes nepřekonaným pevným konstrukčním spojením masivního dřeva.

Objevené konstrukce umožnily kultivaci nábytkových předmětů. Obydlí, které v předcházejících epochách sloužily jen jako úkryty před nepohodou, mohly být přece jen vybavovány s větší péči a architektura měšťanských domů, i nábytek se začaly stávat výraznými činiteli zdůrazňujícími společenskou nadřazenost. Byla to pak nádhera chrámů i kapitulních sálů, která poskytovala inspiraci a příklady k napodobování i při utváření příbytků a při tvorbě jeho mobiliáře.

Neměli bychom opomenout, že poučení o vyšší životní úrovni nacházeli již na počátku našeho tisíciletí křižáčtí rytíři při svých prvních taženích do Palestiny (1095). S úžasem museli stát před arabskými městy, ve kterých očekávali barbary, a nacházeli vysoce civilizované měšťany. Určitě museli s úžasem hledět na pohany, kteří se v palácích a mnohaposchoďových domech dokázali zařídit prakticky a přepychově.

Arabský svět byl v mnohém pokročilejší, zejména pak v úrovni bydlení. Domy, často až šestiposchoďové, mnohé s tekoucí vodou a s velkými komnatami pokrytými bohatými koberci, byly obklopeny uměle zavodňovanými a pěstěnými zahradami. V úžasu museli středověcí rytíři stát nejen před komfortem arabských příbytků, ale i v městských ulicích, které byly v noci osvětlovány olejovými lampami.

Tehdejší islámský svět v porovnání s křesťanskými zeměmi rozhodně nebyl zaostalý. Zatímco ve středověké Evropě kultura bydlení stagnovala po celá dlouhá staletí, v arabském světě to byl čas nebývalého rozkvětu. Rozvoj civilizace, umění a řemesel znamenal i pokrok v tvorbě nábytku. Islám totiž uchoval antické dědictví, přebíral moudrost starých Indů a zdařile využil i poznatky starého Egypta. Křesťanský Západ se k antice choval odmítavě jako ke světu pohanů a o východních kulturách nevěděl nebo nechtěl vědět.

A tak jedním z pramenů rozvoje středověkého evropského bydlení, který si dodnes plně neuvědomujeme, byly i poznatky z křižáckých výprav.

Po celý středověk byla hospodářská moc převážně v rukou feudálních pánů, kteří ji udržovali vlastnictvím půdy a samozřejmě i „vlastnictvím" lidí, kteří pozemky obdělávali. Teprve ve městech se řemeslníci stávali svobodnými a plnoprávnými občany měst-

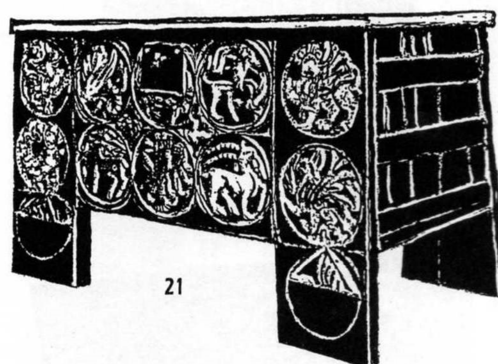
ských celků – součástí městských stavů. V budovaných urbálních – městských celcích se řemeslo objevovalo v několika formách. V podhradí pracovali nevolní řemeslníci, kteří byli poddanými panským domům. Tento stav přetrvával zřejmě až do 14. století. Postupně ve městech začali působit svobodní řemeslníci, vyrábějící předměty ze dřeva. Své výrobky zhotovovali pro přímé odběratele a část svých výrobků začali prodávat i na trzích.

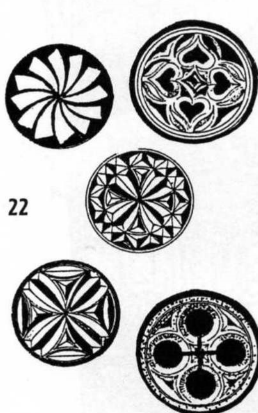
Města byla místem směny – obchodním uzlem. Jejich podstatnou funkcí byla výroba, kde ve vyzrálém středověku začalo docházet k dělbě práce. Teprve až po stabilizování nově založených měst, až po dosažení dalšího stupně specializace řemesel mohly být uplatňovány vyšší nároky i na náročnější zpracování nábytkových předmětů. Současně s rozvrstvením ve městech na kupce a řemeslníky vznikaly cechy.

Cechy byly podle dnešního slovníku „kartely" a jejich základním posláním bylo především potlačování konkurence. Dbaly přísně, aby nikdo mimo cech pro svou obživu neprovozoval řemeslo. Půl tisíciletí, až do roku 1850, se udržely cechy, které střežily, aby mimo organizaci nikdo nemohl vyrábět a prodávat svá díla. Pravda, střežily také poctivost řemeslné práce. Dbaly nad kázní a často i trestaly ty, kteří nedbali cti. Cechy podporovaly i své potřebné členy a vdovy po zesnulých mistrech řemesla. Z cechovní pokladnice byli podporováni sirotci po zesnulých řemeslnících. Tovaryšům, kteří šli vandrem na zkušenou, poskytovaly stravu a nocleh. Měly svoje předpisy, které se dotýkaly zkoušek tovaryšských a především mistrovských, a vydávaly výuční listy – doklady o složení těchto zkoušek jak tovaryšských tak i mistrovských. Byl stanovován i počet učňů, které mohli mistři řemesla přijímat do učení. V cechovní truhlici byla ukládána tzv. cechovní statua, pečeť cechu, cechovní peníze, písemnosti mistrů i tovaryšů i cechovní archiv. Jednání cechu bývalo slavnostně zahajováno přinesením a otevřením truhlice, ve které bývaly uloženy i cínové korbele a cechovní džbán zdobený znakem cechu.

Historické prameny dokládají, že v českých zemích měl každý cech nejpozději v 15. století svůj znak. Pod


20


21


22

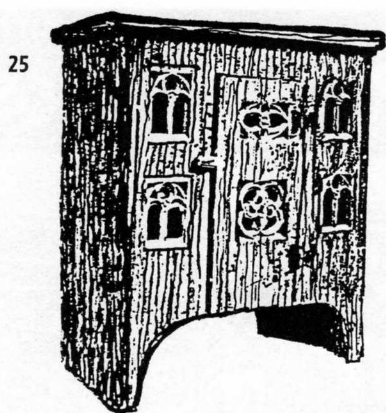

23

24

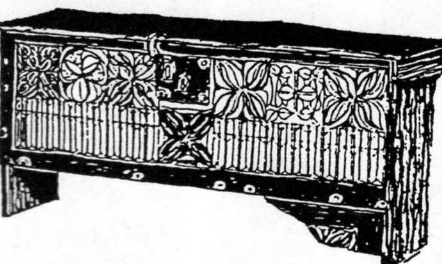


Obr. 20 Symboly měsíců vyřezané na čele truhly zdobily čelní stěnu mělce řezanými reliéfy. Druh dřeva měl vliv nejen na konstrukci, ale i na výběr ornamentiky. Na truhlách se objevovaly nejen geometrické vzory a arkády s lomenými oblouky, ale i figurální vyobrazení. **Obr. 21** Dubová truhla ze 14. století, na které byly vyřezány symboly měsíců. Druh dřeva, který byl v jednotlivých částech Evropy k dispozici, ovlivnil možnost řezbářské práce a určoval i celkový vzhled nábytkového předmětu. **Obr. 22** Kružby – ornamenty přejaté ze stavební ornamentiky, konstruované kružítkem („vykroužené") ale i vzory přejímané z textilní ornamentiky jsou příznakem gotického smyslu pro geometrickou pravidelnost a uspořádání ploch. **Obr. 23** Čelo truhly pozdně gotického období, zdobené řezbou kružeb a pozdně gotických motivů. (Porýní, 15. stol.) Lomené oblouky jsou ve cvikelech vyplňovány mělce vyřezanými kružbami. Nejoblíbenější ozdobou byly pravidelně se opakující architektonické motivy. **Obr. 24** V pozdním období gotiky byl úložný nábytek zdoben i náročnými motivy vytvářenými z propletených úponků.

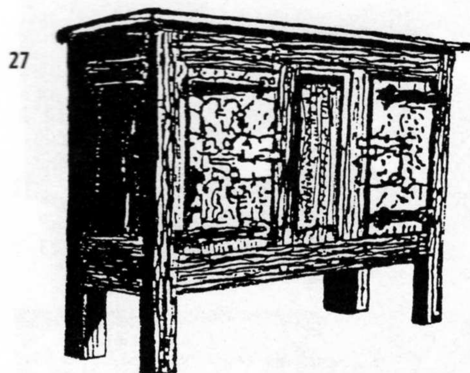
25



26



27



Obr. 25 Skříň. V sakristiích byly pro potřeby uložení potřeb pro církevní obřady stále častěji místo truhel umísťovány skříně, které zdomácněly právě nejdříve v sakrálních interiérech a trvalo dlouhý čas než se staly stabilnějším vybavením měšťanských domů. Vedle sakristií byly používány v klášterních a kapitulních skriptoriích. Svými zásuvkami, kterými byly některé skříně v období pozdní gotiky vybavovány předznamenaly další vývoj úložného nábytku. **Obr. 26** Truhla sloužící k úschově cennějších předmětů bývala často i nevěstiným věnem. To již nebyly prosté bedny, zpevněné kovářsky opracovanými železnými pásy, ale náročně řezbářsky zdobené nábytkové předměty. Vedle motivů přenášených ze stavební architektury se objevoval motiv svitku plátna více nebo méně rozvinutého zvaný „faltwerk". **Obr. 27** Buffet – Marguerite von York z let 1478–1497.

cechovními korouhvemi a prapory se mistři cechů zúčastňovali církevních slavností. (Korouhev měli pražští truhláři zpočátku společnou s tesaři, soustružníky a koláři. Na bílém podkladě byly symboly – znamení všech těchto řemesel – truhla, hoblíky, štospán, vozové kolo, sekyra.) V chrámech měli často i své oltáře a své patrony.

Ve městech pracovala řemesla především pro uspokojování místních potřeb.

Snaha po soběstačnosti měst – po specializaci jednotlivých řemesel, byla důsledkem nejen ekonomických skutečností, ale i rysem mentality nově vznikajících středověkých měst.

Obracet se „navenek" a nesnažit se vyrábět vše, co potřeboval široký městský kolektiv, bylo považováno za slabost a hanbu. Proto byl vývoz mnoha druhů řemeslných výrobků po celý středověk velkou vzácností.

Města přitom vzkvétala a hlavními úkoly již nebyly jen stavby chrámů. V rostoucích městech bylo potřeba postavit městské brány, mosty a opevnění, radnice, ale i paláce šlechty a domy bohatých měšťanů.

Základním nábytkem ve středověkých evropských staveních byla truhla (arta). Provázela člověka po celý středověk jako nepostradatelný a nezastupitelný úložný prostor. Sloužila jako cestovní zavazadlo, pro svoji vhodnou výšku i jako sedací nábytek a často jako lůžko. V gotice byla truhla jedním z mála zařizovacích předmětů, kterému byla věnována i větší řemeslná, někdy i náročná umělecká péče.

Truhla byla často omalovávaná pestrými, velmi živými barvami a její povrchy bývaly zdobeny náročnými dřevořezbami. V době gotiky začala nacházet své uplatnění také intarzie. Ta pak v severních evropských zemích byla střízlivě používána pro lemování ploch a vyplňování malých políček. Nejstarším motivem pro dekoraci výplní rámových konstrukcí bylo tzv. řasení – sestavování plochy z oblých profilů a dřev se žlábkem.

Truhla bohatě vypravená, často i monumentálních rozměrů, byla v domech zámožných měšťanů chloubou domácnosti a stávala se postupně i velmi okázalým kusem. Oproti starogermánské truhle (trog), vydlabané z kmene stromu, zpevněné železným opásáním, nabývaly gotické truhly na ušlechtilosti. Od 14. století bylo dřevo, jak jsme se již zmínili, spojováno ozubem a postupně pak odpadalo spojování a zpevňování korpusu truhel železnými pásy. To se již také vyskytovaly truhlice s plochami pokrytými vyřezávaným předivem úponků, propletenců komponovaných do krásných vzorů. Na truhlách se objevovaly nejen

řezbářsky vypracované geometrické kompozice, kružby a figurální motivy, ale i vyobrazení bájeslovných zvířat, často i arkády s lomenými oblouky.

Vedle gotických oblouků a základních gotických prvků převzatých ze stavební architektury byly plochy úložných prostorů obohacovány plošně vyřezávanými gotickými růžicemi. Základ řezeb byl často vymalován i výraznými barvami. Struktura měkkých dřev, ze kterých byly truhly většinou vyráběny, umožňovala ozdobu jen rytím nebo plochým vrubováním. Pro dlouhá vlákna bylo možné řezbářsky zpracovávat měkké dřevo jen plošně – plochým řezem, tzv. „vybíráním". Při této řezbářské práci byl ornament po vydlabání základních obrysů při jeho detailním zpracování řezán tzv. „kozí nožkou". Obdobně byly zdobeny i skříně, které sloužily především v sakristiích k uložení mešních rouch.

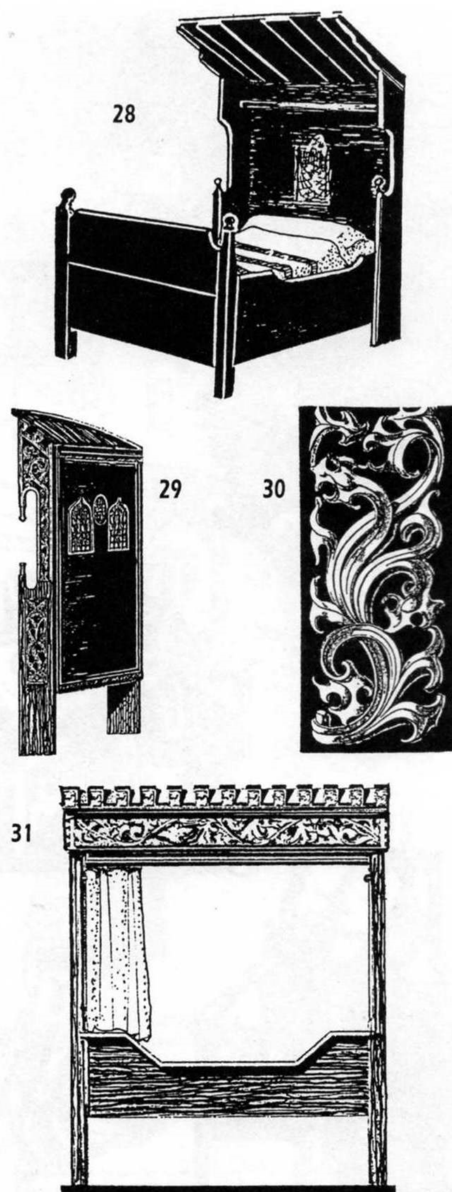
Dveře a boky skříní byly často zdobeny i malbami figur světců. Jejich korpusy byly v počátcích středověku sestavovány z hrubých fošen a trámků. V sakristiích se vyskytovaly i skříně vybavené zásuvkami, které se staly pravzorem pozdějších komod. Truhlu jako úložný prostor v pozdní gotice doplnila v severní a západní Evropě i skříň na podpěrách – předchůdce příborníku (dressoir) a kredence (credenza). Sloužila především k ukládání náročného, zpravidla stříbrného náčiní.

Základním nábytkem středověkých příbytků bylo lůžko. Lehací nábytek z raného gotického období se nezachoval. Postele z doby před patnáctým stoletím známe jen z vyobrazení, které jediné nám podává svědectví o tvarech a velikostech lůžek z tohoto období. Na nich je pak patrné, že lůžka byla prostorná a byla završovaná nebesy, která byla zprvu zavěšovaná na trámy. Postel se stala jedním z nejdůležitějších nábytkových předmětů gotických domácností. Již v románském období začala být lůžka považována i za symbol bohatství. Ve 14. a 15. století byly postele vybavovány v záhlaví opěrnou deskou – prknem a sloupky. Na nich pak byla upevňovaná nebesa vytvořená z prken a tvořila jakousi stříšku. Gotické postele sloužily více osobám a jak poznamenal Zikmund Winter:

„Urození spáči se počali oddělovat až v 16. věku, ale konservativní měšťané zůstávali při zděděném zvyku ještě dlouhá léta..."

Také poznámkou doktora Guarinuse můžeme doplnit poznání lůžka pozdní gotiky:

„Nebylo velikého lože, aby v něm dole nebyl vpraven jeden nebo více truhlíků... Vím to a viděl jsem sám, že lidé s takových loží a stupadel padali a uráželi se hrubě.



Obr. 28 Jednoduchá postel z 15–16. století. Jedna z variant gotických postelí s otevřenou konstrukcí. Kromě těchto typů se vyskytovaly typy uzavřené prkennou konstrukcí, které měly nízké postranice a vysoká čela. Existovaly také postele vestavěné do výklenků a nik. **Obr. 29 – Obr. 30** Detail řezby – úponky vinné révy a záhlaví lůžka se stříškou nahrazující baldachýn. Plochá řezba zdobila postranice záhlaví. Ve Francii, Flandrech a v Porýní užívali nábytkáři dřevo s krátkým vláknem (např. javoru nebo dubu), které umožňovalo vytvářet jemnou síť reliéfních řezeb. V alpské oblasti, Jižním Německu a také u nás se užívalo měkkého dřeva , které bylo možné vyřezávat jen plošně. **Obr. 31** Gotická postel z hradu Reistein (15. století – Německo). Lehací plocha je zastropena baldachýnem obroubeným zubořezem a plošně vyřezávanými rozvilinami. Volně stojící postel byla na severu Evropy zastírána látkovým závěsem.



Obr. 32 Kresba části iluminace francouzského manuskriptu z 15. století, uchovávaného v londýnském Britském muzeu. Družina francouzského krále při hostině za přenosným stolem, vytvořeným z prostřené stolní desky uložené na prostých „kozách", vyrobených z prken do tvaru „A". Hodovníci sedávali jen u jedné strany stolu, takže obsluha stolu mohla snadno přistupovat k tabuli. **Obr. 33** Trínohé polokřeslo přetrvávající z pozdně románského období. **Obr. 34** Psací stůl (alpské země). **Obr. 35** Psací pult s nakloněnou horní plochou sloužící pro psaní. **Obr. 36** Židle s područkami zkonstruovaná z dřevěných trámků. **Obr. 37** Lavice. Kresba podle obrazu Roberta Campina (1375–1444), na kterém vymaloval sv. Barboru sedící na lavici s překlápěcím zádovým opěradlem. **Obr. 38** Dřevěná židle.

Nač ta obromnost a výška postelí? Či jsou to bradby proti blechám a štěnicím? Vždyť právě v těchto velikých a neobrabaných posadách největší bnízdo jich bývá. Též naplňuje taková dřevěná stavba celou komoru. A což bývá taková nemotora doktoru, nemocnému a ošetřujícím na překážce! Skoro všude bylo mi lézti po stupadlech naboru, tam pak lézti k nemocnému, abych obledal tepnu, celým svým tělem a šatem musel jsem se dotýkati peřin a lecčebos jinébo."

Doktor Gaurinus při této své poznámce nebral na zřetel skutečnost, že lože se v příbytcích vyšších společenských vrstev stávalo středem dění.

Prostor, ve kterém bylo situováno lůžko, byl místem kolem kterého se odehrával často i náročný společenský program.

Byl to zřejmě právě tento důvod, který si vynutil pro situování lože centrální umístění v prostoru.

Lůžko bylo zastíráno (uzavíráno) zpravidla závěsy ze všech stran a mělo i vlastní „zastřešení". Mikroprostředí vytvořené pro spáče nevznikalo jen z důvodů zastření pohledu a vytvoření intimního prostoru.

Kubus vévodící v prostoru chránil spáče především před chladem. Svoji základní roli sehrávala potřeba udržení teploty, ale také zamezení obtěžování hmyzem.

Tak jako lůžko se potřebným předmětem stal i stůl.

Na mnoha vyobrazeních se ale ještě až do 15. století setkáváme s přenosnými stolními deskami uloženými na kozách. U pevných stabilních stolů byly stolní desky neseny zkříženými podpěrami i plnými čelními stěnami. Byly vytvořeny podstavce o jedné i více nohách často spojované profilovanými trnožemi. Vyskytovaly se i varianty skříňových stolů a stoly se sklápěcími stolními deskami. Zajímavým často vyráběným typem byl psací stůl se zvedací stolní deskou, spojenou s lubem pomocí závěsu. Závěs umožňoval zvednutí desky stolu a zpřístupnění prostoru pro uložení spisů. Byl to jakýsi stolový sekretář. V gotice byly pro psaní a čtení běžnější čtecí pulty nebo jednoduché pultové nástavce na knihy a psací náčiní. Tyto pulty byly koncipované nejen pro psaní a čtení vsedě, ale i vestoje.

Sedací nábytek doznal rozšíření o nové tvary.

Při výrobě sedacího nábytku bylo v období pozdní gotiky na mnoha místech Evropy využíváno prken. Nejen truhlová křesla, ale i židle a sedačky byly přetvářeny ze sloupkového na tvar prkenný. Často se vyskytovaly i jednoduché skládací sedačky, které byly také používány jako sakrální mobiliář. Až do období vrcholné gotiky a v renesanci byla potřeba pohodlněj-

ského sezení řešena prostým pokládáním polštářů na tvrdou plochu sedadla.

Gotika v Evropě

Je pozoruhodné že gotický nábytek měl vzhledem k všeobecnému užívání architektonických prvků v celé Evropě jednotný styl. V 15. století se od sebe lišil jen nábytek severních a jižních oblastí. To teprve v 16. století nastal obrat, řezba se stávala převažující složkou a nábytek se začínal odlišovat podle místních zvyklostí a především podle tvůrčích individualit mistrů řezbářských.

Na severu Evropy byly v Nizozemí Flandry, které se staly střediskem kulturního rozvoje díky intenzivnímu zámořskému obchodu. Gotický mobiliář byl zde rozšířen o dvouetážové skříně, skládající se ze dvou na sebe položených truhel.

Anglie převzala nový sloh ve dvanáctém století, přičemž první realizace řídili francouzští mistři, kteří působili při pracích na katedrále v Canterburry. Záhy se i na nábytku, který naplňoval gotické novostavby, objevovaly slohotvorné znaky a navázaly na sloh, který již na kontinentě vystřídal sloh románský.

V Německu byla raně gotická nábytková tvorba poznamenaná pozdně románským cítěním a z Francie přejímaná gotika s celým svým tvaroslovím se uplatňovala dlouho jen jako dekorativní systém.

První stavbou podle gotické dispozice byl dóm v Magdeburku. Vyvrcholení německé gotiky nastalo až působením stavební hutě rodiny Parléřů. To již ve Francii dosáhla gotika svého vrcholu a rozšířila se i po Pyrenejském poloostrově.

Gotika v zemích Koruny České

I když v první polovině 13. století nebyly české země ničím víc než periferií křesťanské Evropy, vstoupila gotika do českých zemí stavbami pozoruhodnými a s nimi bezesporu i s vhodným mobiliářem. Pravda, gotický sloh začal pronikat do českých zemí až v době, kdy ve Francii dozrál až ke své klasické podobě.

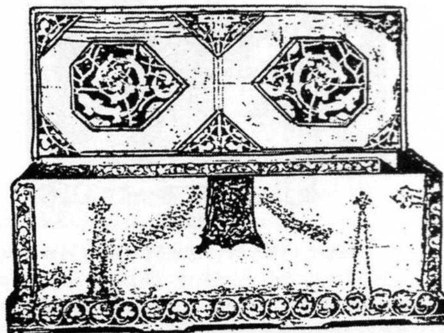
V zemích Koruny České po udělení prvního privilegia Přemyslem Otakarem I. roku 1213 městu Uničovu bylo nadáno výsadami bezpočet měst, ve kterých se teprve začala kultivovat práce truhlářů a stolařů.

Zakládáním měst i u nás byly vytvořeny předpoklady pro rozvoj rukodělné výroby, který se u mnoha řemesel rovnal explozi. W. W. Tomek uvádí, že v polovině 14. století se v Praze vyskytovalo 225 řemesel rozličných a specializovaných. Je pak značně zarážející že k plnému rozkvětu řemesel vyrábějících náby-

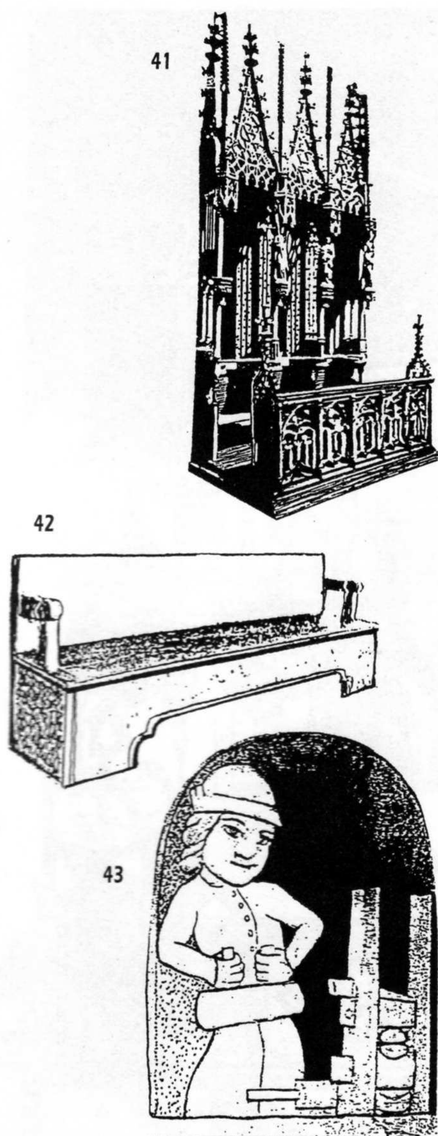
39



40



Obr. 39 Gotický patricijský dům v Kutné Hoře (15. století). **Obr. 40** Tesařská truhla ze smrkového dřeva původně z Klatovska byla zdobena kovovými prvky. Truhla která pochází z druhé poloviny 15. století byla vyrobená z měkkého, smrkového, dřeva. Obvod její čelní strany byl ozdoben namalovanými černými rozvilinami na červeném podkladě a čelní hranu víka ozdobil její výrobce plochou řezbou. Svědectvím, že v českých zemích byli zdatní i řemeslníci pracující s kovem je náročně provedené kování, rozetové hřeby, zámek a petlice.



Obr. 41 Chórové lavice v chrámu sv. Barbory v Kutné Hoře – dílo Jiřího Loreckého z Lkouše. Kutnohorské chórové lavice, jejich koncepce a tvarování kružeb, vimperků a baldachýnů napovídají na vliv díla Petra Parléře – lavic ve svatovítském chrámu, které tak jako podstatná část mobiliáře svatovítské katedrály, zanikly při požáru Hradčan v roce 1541 a které do doby jejich zničení požárem byly vzácným dílem parléřovské huti. **Obr. 42** Konšelská lavice z Novoměstské radnice zdobená plochou řezbou. Obdobná konšelská lavice vyrobená ze smrkového dřeva a zdobená plochou řezbou sloužila na kutnohorské radnici. **Obr. 43** Truhlář vyobrazený s hoblíkem na nástěnné malbě v presbytáři kostela v Slavětíně n. Ohří. Hoblík a hoblík „macek" podstatně rozšířil paletu truhlářského náčiní.

tek došlo v českých zemích až v pozdní gotice. Potvrzují to především záznamy o prvním cechu, který byli schopni pražští truhláři na Starém Městě založit v roce 1441. Truhlářský cech byl založen roku 1481 v Kutné Hoře a na Novém Městě v Praze a to teprve v roce 1512. Přitom mistrů, kteří k cechu příslušeli, bylo prý na Starém a Novém městě pražském, na pravém břehu Vltavy, jen čtrnáct.

Bylo to pravděpodobně i tím, že podstatnou část středověku zámožné vrstvy upřednostňovaly oblečení před péčí o svá obydlí. Prestiž dávaly špičky tehdejší společnosti okázale najevo především šperky. Teprve v období vrcholné gotiky česká šlechta začala budovat svoje sídla cílevědoměji i s jistým přepychem.

Nábytek byl v českých zemích, stejně tak jako v celé Evropě, na počátku celého dlouhého období gotiky konstruován a zpracováván tesařsky a ryze účelově. To teprve v době vrcholné gotiky se stával i v českých zemích nábytek určený pro vybavení chrámů, radnic a zámožných společenských kruhů uměleckým výtvorem. Bylo to v období, kdy truhláři a stolaři začínali cílevědoměji spolupracovat s řezbáři.

Byly to nejprve jen ojedinělé předměty zdatných řemeslníků – nadaných jedinců.

Teprve až ke konci 15. století, byl nábytek i v Čechách hojněji okrášlován tzv. plochou řezbou s ornamenty, vycházejícími z gotické ornamentiky staveb. Truhláři, stolaři a řezbáři společným úsilím pak pozvedali řemeslnou práci na dobrou úroveň.

„Začasté pletl se truhlář řezbáři do řemesla uměleckého..."

Gotická plastika, tektonické vlivy gotické popadly i řemeslného truhláře a nejeden kus, z jeho dílny vyšlý oplýval „štukverkem" řezaným ve tvary fiál, trojlístků, kružeb, plamenů, nebo byla plocha dřevěná ryta a zdobena ornamenty plochými téhož způsobu gotického až do hrany XV. století.

„...do truhlářských prací dostal se ornament nový, nám již z kancionálů povědomý, zdoba bodláková, vlnitá, květovaná, zdoba pozdní gotiky vladislavské jejíž zdárný vzor zachoval se na vyřezávané lavici radnice kutnohorské."

Bylo logické, že tvarosloví gotiky, jak o tom hovoří Zikmund Winter, ovlivnilo práce řemesel obrábějících dřevo. Svědectvím dobrého díla jsou lavice v chrámu sv. Jakuba v Kutné Hoře, vyrobené Jakubem Nymburským, a především pak pozoruhodná, mistrovská práce, dochovaná do dnešních dnů – chórové lavice (stally) pro městskou radu v chrámu sv. Barbory v Kutné hoře. Truhlář Jiří Lorecký ze Lkouše zde

v roce 1484 odvedl pozoruhodný kus uměleckého řemesla. Tvůrci kutnohorských lavic se podle historiků umění mohli poučit na tvarování i v řezbářské výzdobě chórových sedadlech pražské svatovítské katedrály a dále rozvést ornamentální podněty parléřovské huti. Mezi několik v Čechách zachovalých pozdně gotických nábytkových předmětů patří i konšelská lavice z Novoměstské pražské radnice. Běžným potřebám v měšťanských domech ještě dlouho sloužily jen prosté nábytkové předměty. Přitom však v panských sídlech, ale i v měšťanských obydlích, ve 14. a 15. století, byly již v té době používány všechny základní druhy nábytku.

Z práce pozdně gotických truhlářů se v českých zemích dochovalo jen několik předmětů. A tak chcemeli si vytvořit představu o vybavení měšťanských domů, musíme si vypomáhat archiváliemi a analogiemi ze sousední ciziny. Ze starých záznamů, které jsou dostupné, se dozvídáme, že například lehací nábytek v českých zemích často býval zasunován do výklenku ve zdi a obvykle na lůžku spávala celá rodina. V takové „kolektivní" posteli se vedle hospodáře, hospodyně a dětí vyspala i čeleď a často i host. Postele bývaly ověšovány závěsy (koltrami) a lůžka se postupně stávala nápadnějšími svými baldachýny než vlastním truhlářským dílem. Z. Winter o postelích uvedl:

„Nepochopitelnou, velikou hrůzu a ošklivost pocítovali naši předkové před pavouky, jež kladli za zvířata jedovatá. Je tedy zcela přirozeno, že spící člověk chtíval býti od všech v oněch dobách se všech stran kryt a bezpečen jedovatých útoků asi tak jako se to děje v krajinách jižních, kde štípají moskytové."

Vedle výrobců lůžek (loculificerů), zhotovujících lůžka, ale i rakve, existovali postelníci (spondistoři) a kolébčníci. Polštářníci, předchůdci čalouníků, čistili peří a vycpávali „ložní šaty", ale i kůží potažené polštáře. Pro pohodlnější sezení, byly tyto polštáře kladeny na dřevěné a často i zděné plochy sedadel.

Židle byly dlouho stále ještě vzácností. V zápisech (Kaňkovské knihy) se záznam o „sydlí" (jak byla židle ve staročeštině pojmenována) objevuje až v roce 1518. Zato však lavice nechyběly v žádném příbytku. Často byly vytvořeny již při stavbě domu z dřevěných trámů nebo vyzděné jako součást stavebního díla.

Od 15. století se postupně stával pevným místem i stůl. Měl obvykle zkřížené prkenné podpěry a obdélnou stolní desku. Stolaři vyráběli také stoly kupecké, nazývané „stoly kupecké zavřité způsobem kupeckým" i hrubé stoly pojmenované „štoky". Z dubu, borovice a topolu byly vyráběny náročnější stoly se „štukwerky",

44



45



46



Obr. 44 Detail čela novoměstské konšelské lavice, zdobené mělkou řezbou. Konšelské lavice byly jedním ze symbolů „svobody" měšťanů, jedinečného to prvku evropského feudalismu. Měšťané, kteří zasedali na takto náročně zdobených konšelských lavicích, zastupovali své městské spoluobčany, kteří byli svými „svobodami" vyděleni z prostředí poddaných zemědělců a byli obdařeni privilegiem svobodných občanů. **Obr. 45** Lůžko umístěné ve výklenku. V bibli Václava VI. z let 1389–1410 byla vymalována scéna s lůžkem umístěném ve výklenku. Lože je posazeno na vysokém stupni a ulehnutí do postele vyžadovalo vylézt pomocí stoličky nebo představeného vyššího stupně. Jak umístění ve výklenku, tak i vyvýšení lehací plochy chránilo spáče před chladem **Obr. 46** Ve Vladislavově bibli z poloviny 14. století, tedy z období rané gotiky, ve které byly zobrazeny především výjevy ze života Josefova, byl nakreslen panovník myjící si ruce sedící na bohatě tvarovaném trůnu.

47



48



49



Obr. 47 Prostor krčmy, na kterém autor dřevořezu zachytil nejen atmosféru v krčmě pozdně gotického období, ale i stoly a lavice. Dřevořez byl ilustrací k moralistní skladbě, kterou vydal Jan Severýn z Kápí Hory v Praze roku 1505. **Obr. 48** V bibli krále Václava IV. z doby kolem roku 1389–1410 byla vyobrazena hostina. Stolovníci jsou zde zobrazeni sedící na lavicích. Primitivnost jídelních stolů byla překrývána velkými ubrusy dosahujícími často až k zemi. Jednoduchý dřevěný nábytek byl až do období vrcholné gotiky základním vybavením v běžných obydlích patricijů i šlechty. **Obr. 49** Vyobrazení lékárny v evangeliáři Jana z Opavy (scény z legendy evangelisty Lukáše) z roku 1368, na kterém je vyobrazena skříň (police), ve které jsou zavěšeny plátěné sáčky (pušky) a na policích jsou uloženy nádoby s léky.

zdobené plochými řezbami. Vedle stolů pevných se vyskytoval i stůl psací. U nás byl nazýván kupeckým.

Největší péče byla věnována truhlicím a skříňkám – „stolenšraňkám", na kterých se řezby a práce z kovu uplatňovala ve své plné kráse.

Truhly sloužily jak k ukládání, tak k sezení a spaní. Jejich povrchy byly zdobeny mělkou řezbou nebo malováním, jak uvádí jedna z nejstarších písemných zpráv o malované „písané" truhle v Čechách z Prahy z roku 1462. Současně s truhlami začaly v pozdní gotice postupně pro ukládání sloužit skříně.

Materiál – dřevěná prkna a hranolky pro celý okruh řemeslníků – připravovali „pilaři", „prknaři", nebo „struhaři", obchodníci s prkny, ale i mlynáři. Mlynář ze Štítovského mlýna, Václav (1529), nejenže strouhal a prodával prkna, ale vyráběl i šindele a žlaby. Specializace na přelomu 15. století totiž dosáhla při výrobě nábytku pozoruhodného členění. Diferenciaci řemesel si vyžádala rozsáhlá stavba domů v nově zakládaných městech a budování kostelů. Výroba, která se do tohoto období soustřeďovala na venkovských usedlostech a v klášterech, obchod, který se odehrával v podhradí přecházel do měst opravňovaných k pořádání trhů. Tesaři ale stále ještě zvládali i náročnější výrobu. Chrámový mobiliář, výroba stolic a kostelních „jarmar", truhel i dřevěných částí oltářů, byla přece jen náročnější a nové úkoly vyžadovaly specializované úsilí. Vznikaly radnice, které měly reprezentovat nově ustanovená města.

I když tesař Mikuláš udělal „krásným dílem" obložení na Novoměstskou radnici (1451), věnovali se tesaři spíše práci se dřevem na stavbách a v období vyzrálé gotiky se již tolik nepletli do výroby nábytku. Často ale i truhláři (truhličníci – cistátoři) konstruovali stoly, a vyráběli to co jím podle názvu nepříslušelo, zatímco stolaři (menstátoři) zhotovovali často i náročné truhly. Ve starých záznamech jsou uváděna jména zcela specializovaných řemesel. Pod cechovní korouhví staropražských mistrů zpracovávajících dřevo (1441) se sdružili truhláři s koláři, tesaři a soustružníci, ale i lištaři. Na bílém podkladě cechovní korouhve byly pak znaky všech těchto řemesel. Vedle truhlice, hoblíku, štospánu a vozového kola byla znázorněna i tesařská sekyra.

Nábytek byl zdoben vedle ploché řezby a omalování ploch ještě kováním. A tak k „dílu" byli zváni nejen řezbáři, ale i zdatní kováři. Závěsy a štíty zámků byly kováři a zámečníky často náročně zdobeny vykrajováním, prořezáváním a vykováváním. V Praze v období vyzrálé gotiky přibývalo tak mistrů oborů, které do té doby nebyly v našich zemích známé.

KAPITOLY Z HISTORIE NÁBYTKOVÉHO UMĚNÍ RENESANCE

Pro Itálii, kolébku renesance, byl počátek patnáctého století „zlatým věkem". Počal zde klíčit a po celé období italského tracenta dozrával sloh, kterým se lidé na počátku novověku pokoušeli navázat na kulturu antického světa. Hospodářským úspěchům italských měst se v tehdejší Evropě nemohl hned tak nikdo rovnat. Před koncem předcházejícího století se totiž z mnoha členů předních rodů italských měst stali „bankéři Evropy". Ovládli obchod dováženého přepychového zboží z Orientu a úspěšně rozvinuli řemesla. Není jednoduché v krátkosti postihnout šťastné roky italských center, které její současníci nazvali časem úsilí o obnovu zašlé slávy antické tradice – a francouzský historik 19. století Jules Michelet renesancí.

Téměř tisíc let uběhlo od rozkladu římského impéria. Pravda, duch antiky přežíval na Apeninském poloostrově, byť jen ve zlomcích, po celé toto tisíciletí. Antická kultura zde nepotřebovala nové narození. Nebylo to totiž poprvé, kdy od úpadku Říma byla nalezena antická socha, kdy byly odhaleny další fragmenty starořímské architektury. Teprve však člověk tohoto období – člověk renesanční byl schopen pochopit a docenit všechny přednosti antické kultury starověku.

Bylo to zřejmě teprve myšlení člověka patnáctého století, které se přiblížilo k myšlení tvůrců oněch antických soch, staveb a nalezených literárních děl. Vzdělanci italské společnosti, obklopeni zbídačenými troskami starověké kultury, byli naplňováni úctou k dochovaným pokladům. Byla to pak nadšená snaha vzkřísit styl starověkého Říma spojená s geniem italských umělců, která vedla až k vrcholům renesance. První její fáze vyvrcholila v době, kdy městské státy stanuly na tehdejší vysoké hospodářské a kulturní úrovni tak pevně, že mohly vykročit do nové doby.

Soutěžení politicko – hospodářských středisek bylo doprovázeno okázalou výstavbou a vybavováním paláců vládnoucích rodin. V rozdrobené a rozvaděné Itá-

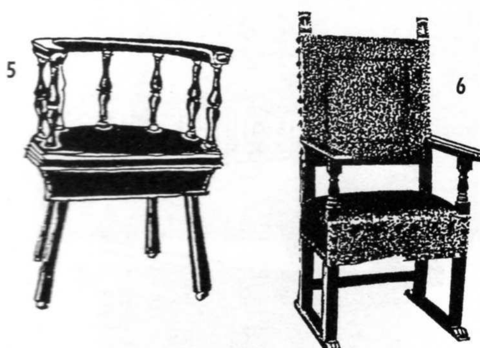


Obr. 1 Předobraz renesančních aristokratických sídel florentských rodů, palác Davanzati ze 14. století, byl vybudován v historickém centru Florencie, která se stávala největším peněžním trhem Evropy. Přetrval v něm charakter pevnostního slohu, který těmto palácům byl vnucen již v první polovině středověku nepřetržitými občanskými bouřemi. **Obr. 2** Ložnice ve florentském paláci Davanzati. **Obr. 3** Křeslo vykládané zvláštním druhem mozaiky, nazývané „certosina" podle klášterů v Lombardii. Mozaika „certosina" byla plošnou geometrickou dekorací, vytvářející hvězdicové a růžicové ozdoby vyskládané z destiček bílých (ze slonové kosti) a černých (z ebenového dřeva).

4



5 6



7



8



lii se prvním plánem renesančních proměn stal plán politický a jeho náplní byla technologie moci. Současně se odehrávalo probuzení, které bychom mohli nazvat duchovní revolucí. Byl to čas, ve kterém se rozpadala jistota, kterou byla církev v období křesťanského středověku. Nový stav vyplynul z rozšířených obzorů, z nových zeměpisných objevů a ze stále se prohlubujících vědomostí.

I když se zdálo, že jde o pouhé hledání kompromisu mezi filozofií antiky a filozofií scholastickou, stala se renesance především osvobozením od náboženských dogmat do té doby nevyvratitelných. Byl to i životní názor zpochybňující víru člověka ve zjevené a až do té doby neměnné pravdy. Člověk renesance se nezříkal víry, ale Boha si posunul do nebeské říše a snažil se nacházet smysl v radostech života. Rozpadala se stará idea křesťanského světa a renesanční společnost počala objevovat proradné „štěstí" konzumu. Renesanční člověk však přicházel o absolutní jistoty. Ztrátu víry počal kompenzovat vyhledáváním radostí v plnějším světském životě. V renesančních palácích se rodily nejen myšlenky, ale i nové způsoby chování a pochopitelně i nová umělecká díla.

Světový názor se odrazil ve všech životních oblastech – v umění právě tak jako v politice, v literatuře, ve filozofii, ale i v bydlení. Lidé renesance vědomě pocítili víru ve své schopnosti. Ve společenské elitě čím dál tím víc narůstala touha po nádheře. Lidé se začali stále víc obklopovat přepychovými předměty. Milovali honosné odívání a šperky a svá sídla začali cílevědomě vybavovat reprezentačním nábytkem.

Obr. 4 Výřez pohledu na Forum Romanum z Kapitolu, zaznamenaný v roce 1535 Maetrtenem van Heemskerckem. Rozvaliny Říma byly symbolem slavné minulosti, která začala být humanistickými vzdělanci upřímně obdivována a studována ze všech tehdy dostupných a dochovaných materiálů. **Obr. 5** Drobnější křeslo z roku 1520, nazvané podle florentského malíře Andrea del Sarto, které patřilo také do mobiliáře paláce Davanzatti. U tohoto křesla je područka tvarovaná jako půlkruhově obíhající loketník a současně vytváří zádové opěradlo. Renesanční výrobci při výrobě tohoto opěradla zvládli náročnou techniku ohýbání hranolku dřeva. **Obr. 6** Typické renesanční křeslo (16. století). Čalouněný sedací nábytek přináležící do jednoho prostoru byl zpravidla potahován stejným potahem a zdoben stejnou řezbou. **Obr. 7** Dekorace nábytku – řezba listovce v záhlaví sedací truhly. Řezbáři italské renesance používali javorové, hruškové, cypřišové, modřínové a především ořechové dřevo. Mořením do tmavohnědých tónů docilovali stejnoměrné barevnosti. Po provedení úpravy povrchů fermežováním decentně vynikly jemné reliéfy, zakomponované do ploch nábytkových předmětů. Mezi nejstarší zdobení nábytku, především truhel, patřil i nátěr a malba. **Obr. 8** Drobný toskánský kredenc z roku cca 1580, provedený pro vybavení paláce Davanzati.

Stále se rozvíjející výroba, současně s rozšířeným trhem, nejen evropským, ale i hojně naplňovaným přepychovým zbožím z Orientu a posléze i z Ameriky, nabízela předměty dostupné nejen úzké vrstvě šlechticů a prelátů. Renesance byla výsledkem vítězství obchodu finančního nad středověkým obchodem výměnným. Bez rychlého blahobytu, bez politické a sociální prestiže středních vrstev by renesance nebylo. To se již mohl na vyšší hmotnou úroveň zařadit i kupec, řemeslník, měšťan a mnohdy i lépe situovaný sedlák. Umění renesance bylo ale především aristokratické a kultura, zejména vyšší kultura bydlení, zůstávala záležitostí pouze společenských elit. Vesničané a většina městského obyvatelstva ve svých domácnostech používala skromný mobiliář děděný po několik generací, který byl užívaný až do jeho úplného opotřebování. Zato však v předních domech italských měst s hospodářským rozvojem vzrůstaly stále větší nároky na osobní pohodlí a komfort.

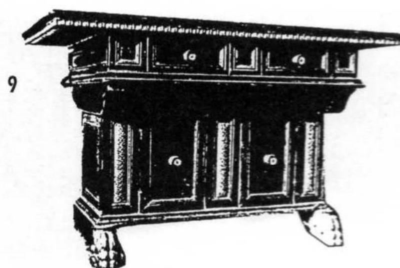
Úcta ke kultuře a vzdělání prostoupila vládnoucí vrstvy společnosti se stejnou samozřejmostí a stejně silně jako záliba v honosnosti a přepychu. Obchodníci dosáhli svých cílů a stali se vládci ve svých městech. Zvýšená potřeba reprezentace v městských rodinných sídlech a v patricijských palácích vyžadovala i rozlišení obytných místností. K sálu – jídelně, ložnicím a světnici žen přibyly v nově budovaných sídlech oddělené pokoje pána a paní domu, pokoje dětí i osobního služebnictva. V renesančních palácích i v mnoha zámožných měšťanských domech bylo místo pro knihovny. V městských palácích nechyběly stříbrnice a především nádherně vypravené sály, ve kterých nesměl chybět bohatě zdobený nábytek.

Italská renesance

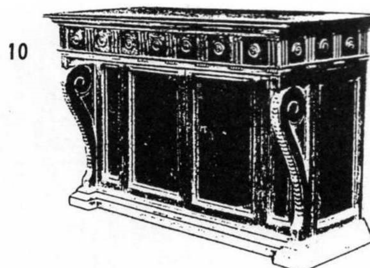
V Itálii se z každého honosného šlechtického paláce a patricijského domu stal svět sám pro sebe. Teoretik italské renesance – architekt Alberti, který se při svých pracích opíral o antického autora Vitruvia, přijímal mnohé zásady z rad tohoto starořímského teoretika architektury. Zásadou se stalo typické členění, při kterém dvůr v centru objektu byl obklopen jednotlivými místnostmi, a to v přesném sledu. Byl vymezen jejich účel, který pak předurčoval i formu života. Snahou při tvorbě interiérů bylo úsilí o rozdělení jednotlivostí – rovnoměrně a harmonicky. Zásady nového slohu navodily smysl pro řád. Symetrie a harmonie, obdivovaná současníky na starém antickém umění, se staly základním principem tvorby.

Jednoduchost, snad bychom mohli volit i vhodnější slovo „přímočarost", a především důstojnost se

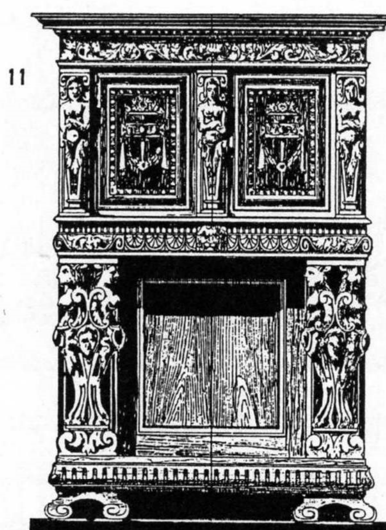
9



10

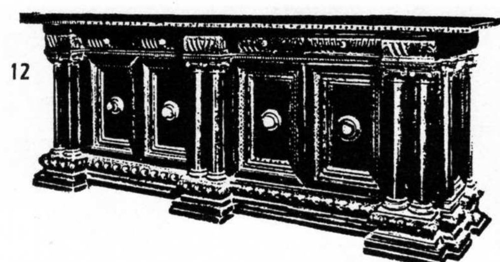


11

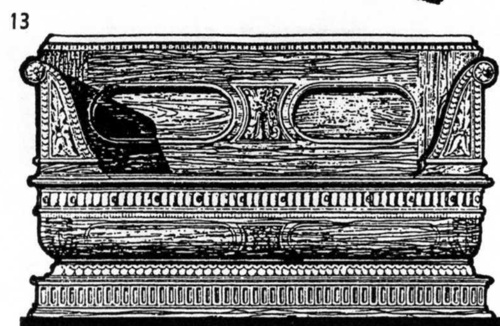


Obr. 9 Kredencový stůl (buffeto, kredenzone, credenca) – dvoudveřová polovysoká skříň ze 16. století. Plochy dveří a čela zásuvek byly zdůrazňovány růžicemi a řezanými výplněmi. Podnoží, na které byly stolové kredence osazovány, bývala bohatě profilovaná a také často byla vytvářena řezbářsky, zpravidla v podobě lvích pracek. **Obr. 10** Skříňový kredencový stůl ozdobený volutami, které podpírají horní zásuvkovou část (scrittoio armadio) – palác Davanzatti z období kolem roku 1580. Pro ozdobu průčelí kredenců bývaly používány i ozdobné prvky, které zdobily fasády staveb – pilastry a hermy. **Obr. 11** Kabinetní psací skříň (armadio stipo studolo), sestávající ze dvou etáží. Psací plocha byla u těchto typů vysunována nebo sklápěna. Vlastní prostor kabinetu byl dělen na přihrádky a tak jako čelo kabinetní skříně zpravidla náročně a bohatě vyřezáván a zdoben zdrobnělými architektonickými prvky.

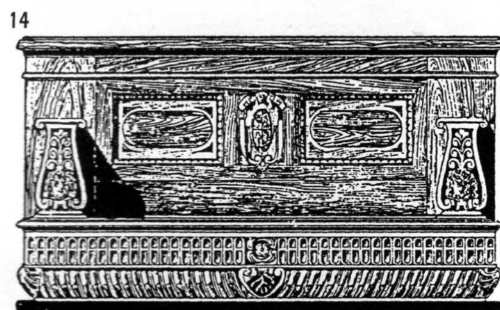
12



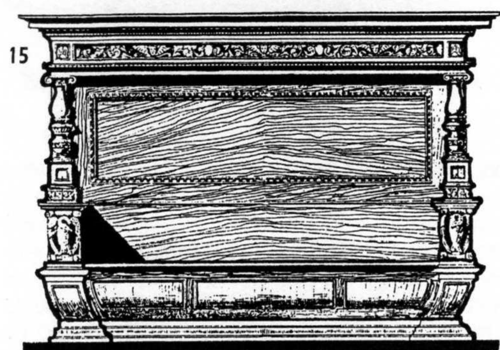
13



14



15



staly hlavními znaky renesance. Každý nábytkový předmět v interiérech právě tak jako každý kámen na fasádách renesančních domů byl jednotlivým samostatně působícím předmětem – solitérem. Zatímco nábytek předcházejících vývojových etap byl konstruován tesařsky a především účelově, stával se renesanční nábytek v panských sídlech čím dál tím víc uměleckým výtvorem.

Architektura nábytku a její tektonický řád vycházel z principů architektury stavebních děl. V ranné renesanci bylo členění spolu s plastickou dekorací nábytku vytvářeno v přísné rovnováze. Můžeme konstatovat, že renesance přenesla v plném rozsahu tvarosloví antické kamenné architektury do dřeva.

Architektonickým členěním každá část nábytku vzhledem k celku symbolizovala svůj význam. Vyjadřovala tíhu a její podporu, zvedání i uložení nesené části. Antickým tvaroslovím inspirované římsy, pilastry a ozdobné nástavce odlišily renesanční úložné prostory od předcházejícího nábytku gotického období.

Odstupňované profily říms a členění ploch na pravoúhlé výplně a pásy vytvořilo z truhel, kabinetů, skříní i kredenců důstojné předměty, které jako solitéry krášlily prostory renesančních paláců, zámků a vil.

Nábytek byl vytvářen podle principů renesanční architektury a i když vycházel z gotiky, nabyl v renesanci zcela nový výraz. Přitom ale k zařízení italských paláců ještě i v období vrcholné renesance patřilo jen několik typů nábytkových předmětů.

Vznikaly i nové typy nábytku pro ukládání nádobí – kredence (bufety) a kabinety, které se postupně stávaly běžným vybavením renesančních sídel. Stolové kredence se stupňovitými policemi vytvořili řemeslníci již v pozdní gotice. Na počátku renesance byly čtyřhranné, ale i šestiúhelníkové, s prolamovanou základnou, bohatě zdobené vyřezávanými balustrovanými sloupky, podpěrami, římsami i karyatidami. Stávaly se ozdobou jídelen. V období vyzrálé renesance byly vytvářeny ze dvou dílů. Horní část byla na spodní části umístěna tak, že poněkud ustupovala a umožnila vytvoření opěrné desky.

Jednoduché kredence pak postupně nahrazovaly skříňové policové kredence. S oblibou byla používána i kredenc s policemi upevněnými na zadní stěně. Na

Obr. 12 Čtyřdveřová kredenc (z roku 1502 – Toskánsko). Bohatě zdobená zdvojenými sloupy zakončenými iónskými hlavicemi, perlovci, drobným zubořezem a bohatou římsou. **Obr. 13 – Obr. 14** Florentská cassapanca – truhlová lavice, která byla domovem především v severní Itálii. Přidáním područek a truhlářsko-řezbářskou dekorací zadní stěny vznikl trůn. Vytvoření zadní stěny si vynutilo umísťování lavic u stěn, které nebyly běžně obkládány. **Obr. 15** Trůn s područkami a s postranními sloupky, které na svých hlavicích nesou římsoví, zdobené úzkým pásem s vyřezávaným přírodním motivem. Tvarově byl tento typ sedacího nábytku, používaný i pro dvorské příbytky, odvozen z chrámových sedadel církevních hodnostářů.

plochách polic pak bylo vystavováno nádobí a při hostinách pokrmy.

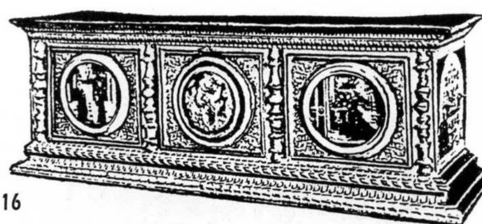
Pro renesanci se stal typickým nábytkovým předmětem kabinet. Mezi hojně používaným stolovým nábytkem vytvořili italští nábytkáři také několik mezitvarů kabinetů. Byly to stoly vzniklé jako nízké skříně (kredence), sloužící nejen stolování, ale i jako stoly psací. I když byly vybavovány, zásuvkami, skříňková nosná část ustupovala pod stolní deskou natolik, že tento nábytkový kus mohl sloužit i pro sezení kolem čela stolu nebo i kolem jeho všech čtyř stran.

Psací stoly – kabinety se začaly užívat již v raném období renesance. Byly to zpočátku kufrovité či truhlovité bedny, které byly ukládány na stolové podnoží. Na jejich kratších stranách bývala často osazována kovová madla, usnadňující jejich přenášení. V dvorských obydlích byly v oblibě i psací skříně – kabinetní skříně. Psací plocha byla vysunovací nebo sklopná a úložný prostor býval členěný na celou řadu zásuvek, přihrádek a poliček, které sloužily k ukládání vzácnějších předmětů a psacích potřeb. Přihrádky a zásuvky bývaly viditelné na čele kabinetu nebo zakryty dvířky či výklopnou deskou. V pozdní etapě vývoje architektonického tvarosloví byly při stavbě kabinetů používány i velmi složité plastické dekorace, inspirované článkováním fasád renesančních paláců. Řemeslníci, kteří se specializovali na výrobu kabinetů, byli pro náročnost, ke které výrobu tohoto stále žádanějšího nábytkového kusu přivedli, velmi váženými řemeslníky.

Základním úložným nábytkem zůstaly truhly, které až do šestnáctého století sloužily i v honosných palácích často jako jediné schránky pro uložení oblečení a současně také jako sedací nábytek. V renesančních palácích se truhla stávala okázalým předmětem, bohatě zdobeným řezbáři a často i význačnými malíři. Svým bohatým vypravením a monumentálními rozměry byla předmětem, pro který bylo v interiérech voleno vybrané umístění.

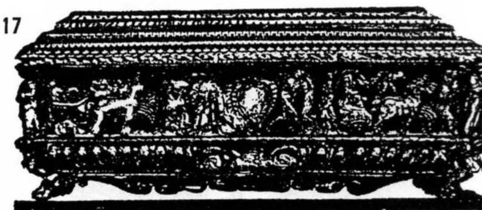
Současně s běžnými truhlami byla vyráběna truhla nazývaná archibanco, sloužící současně jako sedací lavice. Její výška byla uzpůsobena pohodlnému sezení.

Oproti této úsporně zdobené lavici byla její následovnice, nazvaná cassapanca, pocházející z Toskánska, bohatě zdobená řezbami a často i intarzií. Pro pohodlnější sezení byla vybavena přidáním bočních opěradel



16

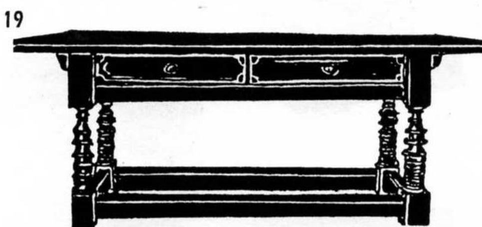
17



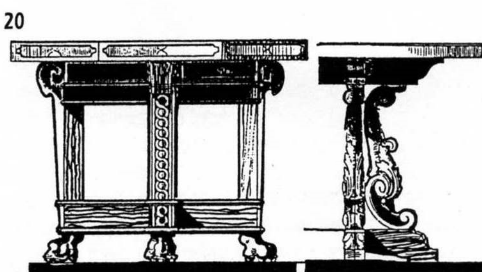
18



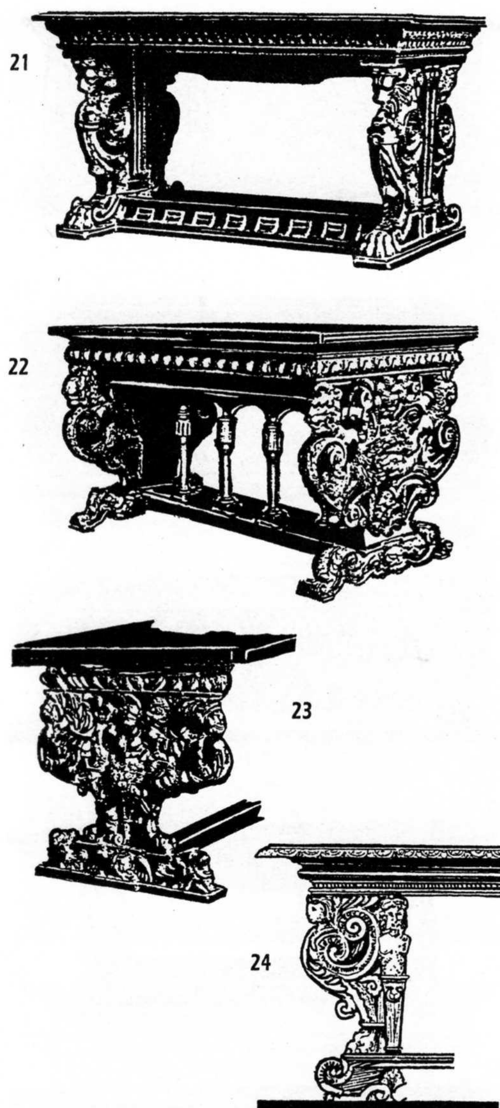
19



20



Obr. 16 Truhla cassone – svatební truhla zdobená technikou gresso. Kruhové medailony s antickými motivy maloval benátský malíř Bartolomeo Montagna. **Obr. 17** Truhla cassone, vyrobená v Římě v druhé polovině 16. století, ve které byla uložena nevěstina výbava. Ozdoby těchto truhel vycházely především z rodového znaku novomanželů. Často byly tyto truhly zdobeny vyobrazením svatby, ale také výjevy z antických pověstí. **Obr. 18** Toskánská truhla z poloviny 16. století. **Obr. 19** Takzvaný boloňský stůl se soustruhovanými – balustrovanými nohami a zásuvkami. **Obr. 20** Stůl s osmihrannou stolní deskou a pohled na střední část kruhového stolu podpíraného systémem na sebe navazujících volut.



Obr. 21 Středový stůl. V italské renesanci byla při stavbě stolů dávána přednost řezbářsky náročnému zpracování celé spodní části podpěr (sostegni), nesoucí těžké stolní desky. Svojí koncepcí tato část stolu napodobovala základní tvarování spodních částí starořímských stolů, které byly ale vyráběny z mramoru. **Obr. 22** Stůl s arkádovou středovou podporou-galerií. Dílem mistrů řezbářského umění byly nosné části stolů, náročně tvarované z fošen masivního dřeva. Svým ztvárněním podpěry lapidárně vyjadřovaly podporu a nesení hmotné stolní desky. **Obr. 23** V italské renesanci byla dávána při vybavování dvorských interiérů přednost stolům s náročně vyřezávanými podpěrami, které svým pojetím vycházely i v motivaci výzdoby ze starořímských vzorů. **Obr. 24** Podpěra vytvořená kombinací voluty (vytvořené z listu akantu) a postavy vycházející z antického bájesloví.

a opatřená područkami. Její předchůdce – vznešené sedadlo „trono" přetrvávalo i v renesanci z předcházejících období.

Archibanco či cassapanca byly, jednoduše řečeno, truhlice opatřené zádovými opěradly. Povrchy truhel byly zkrášlovány řezbářsky provedenými ornamenty, plošnými reliéfy, figurálními kompozicemi, ale i malbou. Pro motivy se obraceli jejich tvůrci zpravidla k antickému bájesloví.

Malba patřila k nejstarším způsobům výzdoby truhel. Na jejich čelech a víkách bývala malována celá vyprávění – děje zasazené do rozličně členěných polí. Je pochopitelné, že mnohé truhly byly vypravovány i uvnitř. Byl to především textil, který posloužil k úpravě vnitřků truhel. Jejich zajištění proti vyloupení zabezpečovaly zámky – mistrovská díla renesančních řemeslníků. Péče bývala věnována i dírce pro klíč, ztvárňované často jako otevřená ústa nebo tlama zvířete.

Samostatnou pozornost zasluhuje i truhla nazývaná cassone. Tyto truhly sloužily jako svatební dary. Zdobené byly symbolikou vyjadřující partnerský vztah. Výzdoba zdůrazňovala kouzlo mládí, krásu nevěsty, symboly ctnosti, či mužné síly.

Existovaly též zmenšené druhy truhliček pro uložení šperků (casseta), uzavírané víkem v podobě střechy. V pozdní renesanci byly tyto šperkovnice tvarovány obdobně jako relikviářové schránky.

Renesanční móda odívání předznamenala konec používání truhel pro ukládání, přesněji řečeno skládání šatstva. Truhlu začínala nahrazovat skříň.

Skříň byla v renesanci používána nejen v sakristiích, ale začala sloužit ve dvorských stavbách. Z počátku byla zdobena velmi úsporně a zřejmě proto byla stavěna do vedlejších prostorů a předpokojů. Postupně nahrazovala truhly a stavební výklenky vyplněné policemi. Byla vytvořena i skříň dvouetážová.

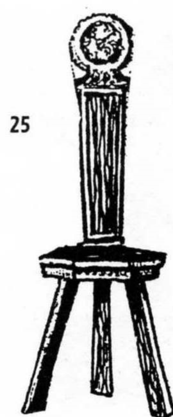
Dalším ze základních nábytkových předmětů vedle úložných prostorů byl stůl. V počátcích renesance z předcházejícího období přetrvávalo používání stolu provizorně sestavovaného ze stolní desky a „koz" („šráků"), které byly nazývány „cavalleti". U takto stavěných stolů byly jejich spodní části překrývány ubrusem, který zakrýval pohled na provizorní část stolu, i když tyto podpěry stolní desky v dvorském „mobiliáři" byly často zdobeny i náročnými řezbami. Teprve v 15. století se začaly používat pevné stoly, které se staly vzácnými a honosnými předměty a také nositeli mnohých architektonických prvků přejímaných ze stavební architektury. Spodní části jídelních stolů se staly odrazem monumentálních mramorových antických

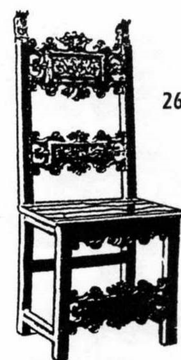
vzorů, které byly renesančními řezbáři provedeny ve dřevě. Rozměrné stolní desky byly neseny umělecky ztvárněnými podstavci, které vyjadřovaly podpírání. Vznešenost těchto mohutných stolů byla především vyjádřena dvěma honosně vyřezávanými podpěrami. Na podstavcích stolních desek byly vytvářeny pravé klenoty řezbářského umění. Na podpěrách byly uplatňovány nejen vykroužené voluty, stylizované vázy, ale i zvířata, andělé a postavy z bájesloví. Ve vyzrálé renesanci byla nosná část doplňována balustrádovými podpěrami. Také tento motiv navazoval vznosnými oblouky na architekturu renesančních staveb. Řezbářské umění se uplatňovalo i na profilovaných a zesílených hranách stolních desek. Monumentální stoly vzniklé v Itálii se brzy staly oblíbenými kusy nábytku po celé Evropě. Renesance byla také počátkem tvorby stolů roztahovacích, tvořených ze spodní pevné a hojně zdobené části a stolní desky, která byla skládací nebo vysunovací. Vedle čtyřhranných stolních desek byly vyrobeny i stoly kruhové, šestihranné či osmihranné. Takto tvarované stolní desky byly podpírané jednou středovou nohou, ale často i čtyřmi, šesti a také osmi bohatě řezanými nohami.

Stále větší důležitost byla v prostorách renesančních paláců a patricijských domů kladena na sedací nábytek. Tvůrci sedacího nábytku pro zpříjemnění sezení nepoužívali ještě čalounění, které by bylo spojené se sedací plochou. Na tvrdé sedáky se prostě pokládaly volné polštáře. Tak jako v prostých měšťanských příbytcích, i v šlechtických sídlech byla vedle náročnějších sedadel používána především tvarově jednoduchá židle. Současně vedle této židle opatřené zádovým opěradlem byla v měšťanských domácnostech nejpoužívanější sedadlo – stolička „sgabello". Přidáním zádového opěradla vznikla židle, u které se plocha spodní části a plocha zádového opěradla staly místy pro velmi náročné řezbářské výtvory.

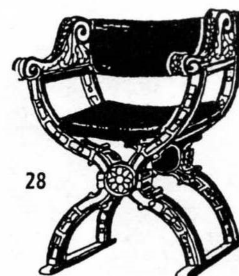
Výjimečnou židlí byl vybaven florentský palác rodiny Storzziů. Tato tzv. toskánská židle byla ozdobená heraldickým znakem rodu a svým úzkým a převýšeným zádovým opěradlem se vymykala z řady tvarových typů renesančních sedadel.

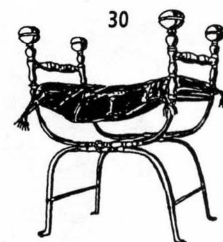
Z antiky byly převzaty základní tvary skládací sedačky „faldistotia", ve starověkém Římě byl tento typ

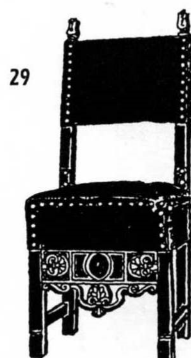


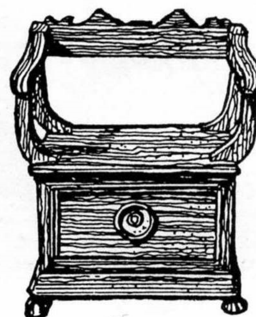






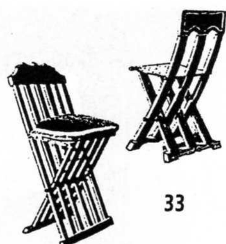






Obr. 25 Toskánská židle, byla vytvořena v roce 1480 pro florentský palác rodiny Storzziů. **Obr. 26** Lombardská židle s řezanými výplněmi z 16. století se stala oblíbeným sedadlem nejen na Apeninském poloostrově, ale i severně od Alp. S lombardskou židlí se můžete setkat i u nás, například v telčském zámku či v Německu v interiérech norimberského hradu. Obdobně bohatě řezaná trnož a zádové opěradlo bylo používáno i pro lavice. **Obr. 27** Nůžkové sedadlo „danteska". **Obr. 28** Křeslo „certosina", zdobené na dřevěných částech náročnou technikou. **Obr. 29** Křeslo s čalouněným sedadlem. **Obr. 30** Sedadlo používané jako biskupské (chrámové sedadlo), které ve svém tvaru přetrvávalo po celý středověk a sloužilo i v období renesance. **Obr. 31** Toskánské křeslo s úložným prostorem.


32


33


34


35

zhotovován z bronzu a ze železa. V renesanci to byly dřevěné sedačky jednoduchého a účelného tvaru. Rovné zkřížené latě propojené trnem umožňovaly jednoduché složení.

Snad nejrozšířenější po Evropě a také nejtypičtějším renesančním křeslem se stala „danteska" – křeslo Dante, pojmenované po básníkovi Dante Alighierim. Danteska tvarově vycházela ze starořímského kurulského – úřednického a čestného křesla, které v antickém Římě mohli používat jen vyvolení a zvolení občané. (Tuto pečeť důstojnosti si zachovala do dnešních dnů jako vznešený kostelní – liturgický nábytek.) Danteska spočívala na dvou masivních zkřížených žebrech – nohách, spojených sedadlem a zádovým opěradlem, které bývalo i z kůže nebo sametu. Ztvárněním spodní nosné části do písmene X, vytvořené dvojitými křivkami, bylo podobným sedacím nábytkem nůžkové křeslo „savonarola". Vyřezávané zádové opěradlo bylo propojené pevně s postranicemi, zpravidla také vyřezávanými. Čelní strany zkřížených nohou (žeber) bývaly často zdobeny náročnou řezbou. Na severu Itálie tyto plošky bývaly zdobeny jemnými vzory složitou technikou vykládání „certosina".

Na prvním místě jsme měli hovořit o renesančním lůžku. Lůžka totiž byla reprezentačními předměty nejen v sídlech feudálního panstva, ale i v domech zámožných měšťanů. Lůžko zastřešené baldachýnem, zastřené závěsy z vzácných látek, vytvářelo mohutný kubus vévodící svým objemem celému prostoru ložnice. Pro spícího pak takový intimní miniprostor poskytoval větší teplo. Lůžka bývala často vysazována do prostoru kolmo ke stěně. Umístěním na zvýšené pódium byla ještě víc zdůrazněna jejich důstojnost a zvýrazněna monumentálnost. I postele umístěné ve výklencích bývaly stavěny na vyvýšené stupně (estrády). Pod lehací plochou v oné estrádě bylo možné umístit vysunovací lůžko, nebo použít tento utajený prostor pro uložení cenných předmětů. Nika lůžka vloženého do výklenku po zatažení závěsu splynula se stěnou. Když byla v palácových stavbách ložnice obložena dřevem, pak zpravidla tvůrce interiéru zakomponoval lože do celého interiéru.

Tektonický řád tvorby renesančních mistrů vyplýval z dokonalé znalosti použitých materiálů, ze zkušeností

Obr. 32 „Sgabello", židle vytvořená z desek. U tohoto sedacího nábytku byl nečalouněný sedák nesen dvěma deskovými podpěrami. Sedák a zádové opěradlo bylo bohatě řezbářsky opracovávané. Z čelní strany byly desky z masivního dřeva srdcovitě vyřezané a bohatě zdobené řezbou. **Obr. 33** Ze starořímského nůžkového křesla (sella curulis) bylo vyvinuto nůžkové sedadlo. **Obr. 34** Postel, u které nohy přecházejí ve žlábkované sloupky (přelom 16. a 17. století, horní Itálie). **Obr. 35** I když se do dnešních dnů z doby renesance zachovalo velmi málo postelí (letto, lettiera) je možné z tohoto vyobrazení na obrazu „Sen sv. Voršily" (1495, Vittore Carpaccio) získat informace o jejich tvarech, výzdobě i umístění v ložnicích. Postel na Carpacciově obraze má na čele v záhlaví lože vyvýšenou stěnu, zakončenou lunetou a vlastní plocha lůžka je zde vyvýšena ne pódiu. Baldachýn nad plochou lůžka měl tak jako v mnoha případech jen dekorativní význam.

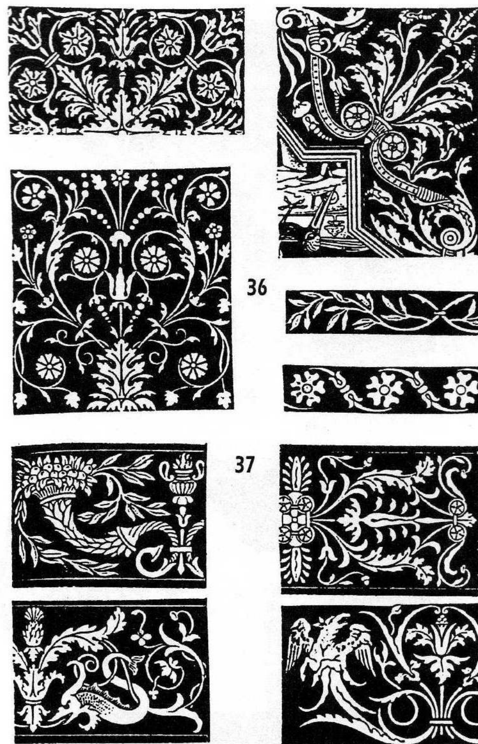
a z poznání jejich vlastností. Při tvorbě dvorského nábytku byla většina náročnějších předmětů zdobena malbou, řezbou nebo vykládáním celých ploch. Souběžně s mistrovskými pracemi obohacenými řezbářským uměním dosáhla úspěchů díla nazývaná v renesanci tarsia pittorica. Při nich byly využity techniky vykládání ploch různobarevnými dřevinami.

Byli to zřejmě řeholníci severoitalských klášterů, kteří dokázali navázat na technologie staré třináct století, zejména techniky mramorové mozaiky a inkrustace. Ty pak byly v severní Itálii hojně rozšířeny při tvorbě výplní dveří v sakristiích a presbytářích a to již ve 14. století. Tyto způsoby dekorativních úprav povrchů pojmenované podle klášterů „lavoro certosa" nebo „tarsia a secco" byly posléze využívány i na dekorace světských nábytkových předmětů. Italští výrobci nábytku uplatnili při zdobení desek stolů, čel skříní a skříněk i náročnou mramorovou mozaiku, sestavovanou z malých komolých jehlanů, naštípaných z různobarevných mramorů.

Další výzdoba, která byla oblíbenou plastickou dekorací, se nazývala gresso. Základní hmota byla smíchaná ze sádry, mramorové moučky, klihové vody, želatiny nebo škrobu. Po nanesení vrstvy této hmoty na zdrsněný povrch nábytku (především truhly), po vymodelování výzdoby a po jejím zatvrdnutí byla celá plastická dekorace vybrušována a v detailech dopracována tak, že mohla být v konečné fázi zlacena plátky zlata nebo dotvořena polychromií.

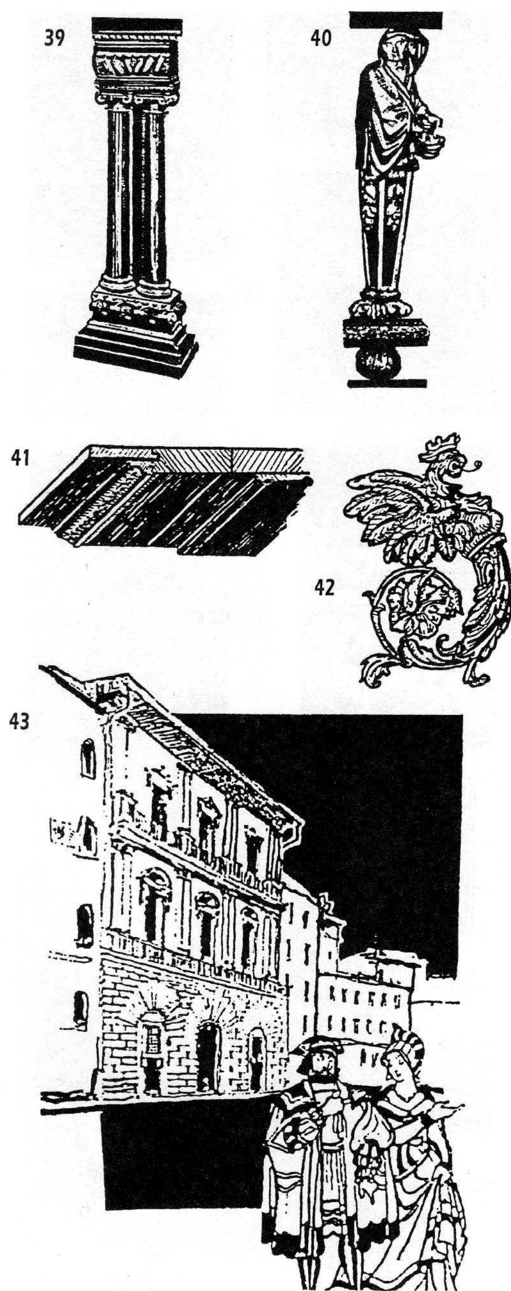
Nejčastěji používanou plošnou dekorací byla ale především intarzie – technologie zdobení ploch, která po svém zdokonalení dosáhla v renesanci vrcholu. Dílen intarzistů bylo ve Florencii v období představitele onoho zlatého věku Florencie Lorenza Magnifica, okolo osmdesáti pěti. Mistři této technologie nepracovali pouze pro potřeby klášterů a chrámů. Dodávali stále více intarzovaného drahocenného nábytku do renesančních paláců. To se již umění intarzie postupně rozšířilo na všechny nábytkové druhy a začalo překračovat hranice Itálie. Tato technika se stala oblíbenou dekorací nábytkových ploch po celé Evropě a italští intarzisté nacházeli uplatnění svého umění na evropských dvorech.

(*Pozn.* Další rozšíření intarzie a její zdokonalení usnadnil v šestnáctém století vynález řezačky dýh. Ulehčil přípravu tenkých plátků dýh, které byly při





Obr. 36 Náročně sestavované intarzie vytvořené na chrámovém mobiliáři ze 16. století v severní Itálii. **Obr. 37** Motivy intarzií, ve kterých bylo zpravidla zobrazováno listoví a bájeslovní tvorové. **Obr. 38** Pohled do truhlářské dílny 16. století. Mezi nářadím byly již od období pozdní gotiky používána celá řada nářadí, patřící dodnes k běžnému vybavení dílny vyrábějící nábytek. Vedle hoblíků, dlát a vrtáků byla běžným vybavením i rámová pila.



skládání do obrazců vyřezávány speciálními nožíky a posléze lupenkovou pilkou.)

Po prostých geometrických páscích, rozetách a hvězdicích, kterým postačovala přírodní barevnost dřev, byla práce s intarzií rozšířena o objev Benátčanů – bratrů Lendinarových. Byli to snad oni, kteří uplatnili způsob obarvování plátků dřeva namáčením v různých olejích. Při obarvování a jejich tónování žhavým pískem byly připravovány i jemné odstíny dýh.

Vedle jednoduchých geometrických vzorů mohly být sestavovány na plochách nábytku i figurální motivy, zátiší, veduty a náročné ornamenty. Mezi technikami, které obohatily zdobení nábytku, byla i tzv. „benátská mozaika". Byla to velmi jemná práce s perletí, kterou byly mnohé nábytkové plochy obohaceny. Tenké, často i nestejnoměrné úlomky perleti byly vtlačovány do křídového, mastného nebo lakového tmelu. Po zaschnutí a zatvrdnutí se přebytečný tmel setřel, jemně přebrousil a perleťová mozaika byla vyleštěna. Benátská mozaika byla doplňována intarzií a ušlechtilými kovy. Paleta povrchových úprav nábytku byla natolik obohacena a technologie jemného vykládání natolik zdokonalena, že bylo možné, aby se těchto úkolů ujali i slavní florentští malíři. Podle návrhů Sandra Botticelliho, Lorenza Lotta, Filipa Lippiho byla provedena nejedna intarzie. Virtuózním zvládnutím této techniky bylo umožněno přiblížit se technikou vykládání dřeva až k vrcholům malířského umění. V období renesance vytvářelo řemeslo a umění ještě jeden celek.

(*Pozn.* Na přelomu čtrnáctého a patnáctého století provedl intarzista Baccio Pontelii podle návrhů Botticeliho obložení stěn pracovny urbinského vévody Frederica Montefeltra. Florentský palác Vecchio byl v této technice obohacen na dveřích audienční síně intarzovanými portréty Petrarky a Danta. Návrhy intarzií nebyly cizí ani Michelangelovi – největšímu géniovi vrcholné renesance.)

Je ale nezbytné poznamenat, že ještě počátkem šestnáctého století nebylo v renesanční společnosti činěno valných rozdílů mezi umělci a řemeslníky. Přitom tehdejší mistři řemesel byli odborníky a umělci ve své profesi. I když renesance navodila v tomto směru zásadní změnu, je jedna z prvních zmínek o výjimečnosti umě-

Obr. 39 Zdvojené iónské sloupy, vytvořené na kredenci z počátku 16. století. Na nábytkových předmětech byly uplatňovány nejen pilastry, ale i řezbáři důsledně vytvořené sloupy včetně dokonale vyřezaných patek a hlavic se všemi náležitými detaily. **Obr. 40** V období vrcholné renesance byla na nábytkových předmětech řezbářskými mistry vytvářena náročná díla, která sloužila jako nosné články. **Obr. 41** Řez římsou bufetové skříně z poloviny 16. století. **Obr. 42** Motiv ozdoby vytvořené řezbou, vycházející jako voluta z akantu a z bájeslovné figury. **Obr. 43** Palác Ugoccioni na náměstí Signorie ve Florencii postavený v roce 1550 podle plánů Michelangela, který vedle svých malířských sochařských a velkých architektonických úkolů měl vliv i na tvorbu nábytku a to jak pozoruhodnými podněty, tak i samotnými návrhy.

lecké práce datována teprve z roku 1779. Svoji důležitou roli svým významem sehrály v celém období renesance v tomto směru cechy. Od svého vzniku ve středověku poskytovaly skoro půl tisíciletí řemeslníkům a kupcům ochranu. Když tato potřeba ochrany začala mizet, stávalo se cechovní ochranářství stále víc autoritářským organismem, který poskytoval bohatým mistrům často i neoprávněné výhody.

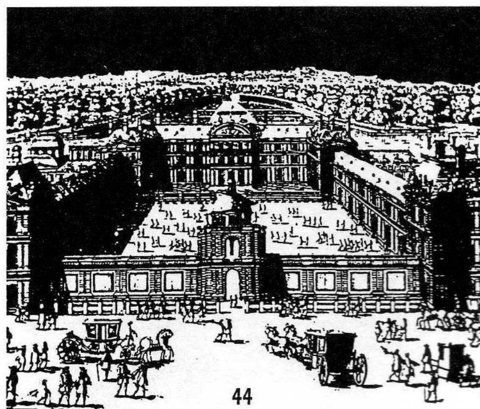
V průběhu 16. století se renesance stala mezinárodním slohem. I když Římská říše byla v sutinách, udržela si z duchovního hlediska své vůdčí postavení západní Evropské civilizace. S příchodem renesance měla opět možnost diktovat nový sloh, podle něhož všichni „moderně cítící" výše postavení v celé Evropě stavěli veřejné stavby a své domy vybavovali nábytkem v duchu doby, nebo platili za beznadějné zaostalce. Renesance se tak stala slohem celé Evropy a pronikla do všech koutů starého kontinentu.

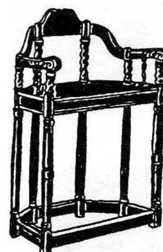
K vítěznému postupu napomohl nový zjev v oblasti umění – profesionální architekt, který se především zabýval „zákony a pravidly dokonalého klasického slohu", shrnutých v deseti knihách o architektuře, které byly nalezeny v klášteře sv. Gala ve Švýcarsku a které sepsal Vitruvius, velký architekt starořímského císaře Augusta. Nový sloh se stal módou a italští architekti a s nimi řemeslníci nacházeli uplatnění všude po Evropě.

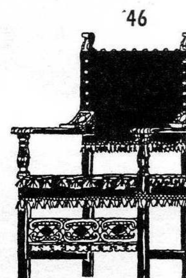
I když byla Itálie studnicí a základním zdrojem inspirace, byly renesanční formy přetavovány a přizpůsobovány místním tradicím a odlišnostem. Mohutný proud životního slohu, nesoucí stopy italského vlivu, byl v celé Evropě přijímán, ale i místně přetvářen. Složitou otázkou jsou dodnes nevyřešené hranice renesance, její teritoriální rozsah a především národní specifika.

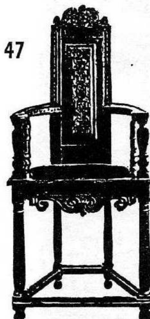
Francouzská renesance

Renesance ve Francii nacházela nejprve svoje místo vlivem „kontaktu" při vojenských taženích do Itálie. Francouzský král Karel VII., veden svými dědickými nároky na Království neapolské, zahájil výboje v Itálii, ve kterých pokračovali i jeho následovníci Ludvík XII., František I. i Jindřich II. Pravda, nebyla to tažení moc

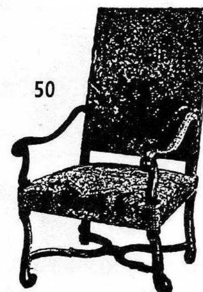

44

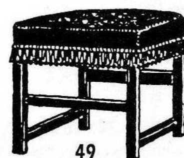

45


46


47


48


50

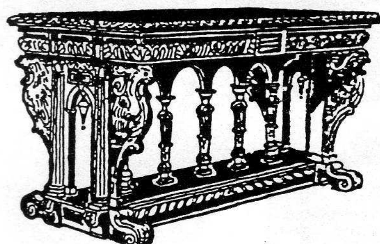

49

Obr. 44 Na Avenlinově rytině je zobrazený Lucemburský palác (1615–1625), postavený podle vzoru florentského paláce Pitti. Autor Sollmon de Brosse vytvořil prostředí královně Marii Medicejské, které ji mělo připomínat její rodnou Itálii. **Obr. 45** Drobné křeslo se sníženým zádovým opěradlem a šesti nohami, nazývané „chaire á femme". **Obr. 46** Křeslo ze čtyřhranných dřevěných sloupků s vyřezávanou trnoží, s pevným čalouněním ozdobeným třásněmi. **Obr. 47** Křeslo z období pozdní renesance (1575) s převýšeným útlým zádovým opěradlem, nazývané caquetoire, což doslova přeloženo zní „křeslo pro tlachání". **Obr. 48** Vyřezávaný sokl truhly z období vyzrálé francouzské renesance / kolem roku 1540 /. **Obr. 49** Na rytinách Abrahama Bosse (1602–1676) je mezi vyobrazením jednoduššího nábytku zobrazena prostá čalouněná sedačka, podobná těm, které v běžných domácnostech sloužily souběžně s taburety (placet) a které byly vyráběny se zkříženými nohami. **Obr. 50** Čalouněné křeslo. Koncem16. století docházelo při tvarování křesel k proměně celkové stavby, poskytující pohodlnější sedění.

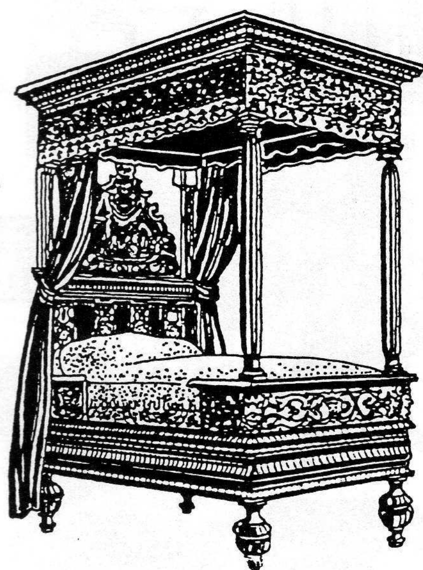
52



53



54



Obr. 52 Čela stolů v dvorských interiérech byla zpravidla náročným řezbářským dílem. Podpěry stolní desky v podobě chimér, mořských koníků, figur zvířat v různých variacích byly doprovázeny bohatě zdobeným podnožím, stejně jako masivní hrany stolních desek. **Obr. 53** Stůl s řezbářsky tvarovaným čelem s vyztužením pomocí podnoží a arkádovým podepřením stolní desky. **Obr. 54** Základním typem lůžek francouzské renesance se stala sloupková postel, vycházející z italských vzorů. Celá koncepce vyplývala z architektonického tvarosloví, tak jak bylo aplikováno na fasádách staveb. Místo sloupů nesoucích dřevěný baldachýn byly používány i karyatidy a nesená část byla skládána ze zubořezů, vejcovců i perlovců a především z bohatě profilovaných říms.

úspěšná, ale tento vojenský kontakt a přímý styk s italskou renesancí navodil ve francouzské šlechtické společnosti smysl pro krásu a pro umělecká díla, kterými Itálie oplývala. Když se pak politická váha postupně přesunula z Itálie do západní a severní Evropy, pronikla renesance především do Francie – přesněji řečeno do jejího centra Paříže (Île de France) a do jihozápadní části země. Bylo to šťastné spojení francouzského a italského umění. Renesance totiž ve Francii ovlivnila záhy celou francouzskou kulturu. Bylo to pak za vlády Františka I., kdy započala v pravém slova smyslu renesanční éra i ve Francii. Její ranné období, počínající rokem 1528, je spojováno s přestavbou a rozšířením starého hradu Fontainebleau. Panovník pro jeho výzdobu povolal Rossa Fiorentina a k tomuto dílu přizval i Francesca Primaticcia současně s nejlepšími italskými řemeslníky. František I. obdivoval italské malíře, architekty i tvůrce nábytkových předmětů.

Ke stavebním dílům přicházeli nejen stavitelé, ale i mistři nábytkových řemesel. S přičiněním Jeana Goujona, Piera Lescota, Philiberta Delorna vznikly další spanilé stavby zámků na Loiře. Přitom se i francouzští architekti ponořili do studia antiky a to snad ještě hlouběji, než jejich italští kolegové. Na širší evropskou scénu tak nový sloh nastoupil imponujícím způsobem a ve Francii se podivuhodně rozšířil. Nejprve však tato nová „móda" zasáhla na dlouhou dobu pouze Paříž a budovaná královská sídla v údolí Loiry, v Lyonu a Rouenu. Nejen tato místa, ale následně pak i mnohé venkovské zámky ve Flandrech a Bretani byly postupně ovlivněny renesančním tvaroslovím. Z počátku francouzští nábytkáři zjednodušovali italský náročný ornament. Přitom do tvorby vnášeli ryzost, prostotu a úměrnost. K tradičnímu tvarování přidávali prvky, kterými francouzskou renesanci zdomácněli.

Když se Kateřina Medicejská provdala za francouzského krále Jindřicha II., otevřely se dveře italské renesanci naplno. Renesance ve Francii vyvrcholila v období vlády Ludvíka XIII. To již vývoj nábytku od prostých původních forem dospěl k vysoce náročnému renesančnímu tvarování. Řezané a soustruhované části nábytkových předmětů ustoupily bohaté řezbářské výzdobě, kterou svými návrhy i vlastní účastí zdokonalovali přední umělci. A tak francouzské nábytkářství, které bylo především ve službách královského dvora, dosáhlo záhy po osvojení základů renesanční tvorby i ve Francii vysokých kvalit.

Velkého rozšíření nabyla čtyřdveřová skříň, která poskytovala možnosti bohatého členění dveřních ploch pomocí pilastrů, sloupů, jemně profilovaných

římsy i vyřezávaných girland. Čela zásuvek a plochy dveří úložných prostorů byly vykládány pestrobarevnými mramory. U stolů byly mohutné stolní desky osazovány na náročně vyřezávané hermy, sloupy a arkády. I židle a křesla se vyráběla na sloupkových nohách. Mimo tyto typy se uplatnila i trůnu, křesla s bednovitou spodní částí a s vysokým bohatě vyřezávaným zadním opěradlem.

Autorem mnoha přepychových kusů byl ve Francii především dekoratér Ducerceau, který svoji práci popularizoval vydáním rytin svých návrhů. Koncem 16. století se staly dekorativismus a dynamičnost výtvarného zpracování nábytku signálem přechodu renesance v typický francouzský klasicistní barok.

Mezi sochaři vynikal Hugues Sabin pocházející z Dijonu. Vlastní řezbářskou práci podle rytin prováděli řezbářští mistři. Mezi dobovými ornamentalisty vynikal především Jacques Androuet Cerceau, který svými rytinami ovlivnil i práce nizozemských nábytkářů.

Nizozemská renesance

Nizozemí – podnikavé a bohatnoucí námořním obchodem, se jako jediné mohlo v tehdejší Evropě rovnat mimořádnému postavení italských měst. V Gentu, Bruggách, Ypresu, v nejlidnatější oblasti burgundského vévodství rozkvetl kulturní a společenský život. Vynikala zde střediska textilní výroby a obchodu. Tato centra byla natolik bohatá, že si mohla dovolit „přepych vyspělé kultury". Mecenášem se stal vévoda Filip Dobrý (1419–1567), který přenesl svůj dvůr z Dijonu do Nizozemí a vtiskl celé „dolní zemi" lesk svého skvělého sídla.

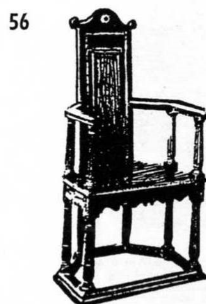
Vlámský a holandský renesanční nábytek dosáhl pozoruhodné úrovně ve 2. polovině 15. století. Vycházel nejen z italských vzorů. Renesanční sloh se i v Nizozemí částečně diferencoval a vytvářel i zde regionální okruhy, které se lišily od renesance rozkvetlé na Apeninském poloostrově. Jeho vyzrálost navodily i grafické návrhy, které publikoval především Hans Vredeman de Vries (1527–1604 ?), který se stal lexikografem nábytku celého rýnsko-nizozemského území.

Svými návrhy ovlivnil Vries nejen tvorbu nábytku v Nizozemí, ale i v Německu, Anglii, Dánsku a ve Švédsku. Do svého vzorníku (Differento Pourtaicts de Menuiserie), ve kterém zpracoval návrhy na všechny druhy nábytku, převzal v plné míře i italské podněty. Byly mu vzorem také předlohy Francouze Ducerceaua. O popularizaci nizozemského nábytku se zasloužil i Vriesův následovatel Crispiaen van Passe, který v roce 1642 vydal grafické listy s návrhy nábytku (Boutique

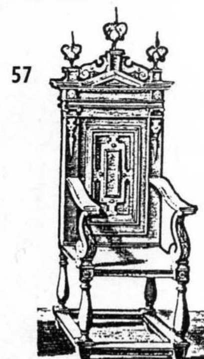
55



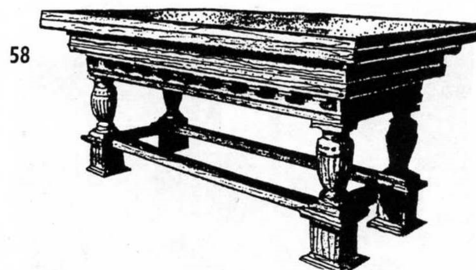
56



57



58

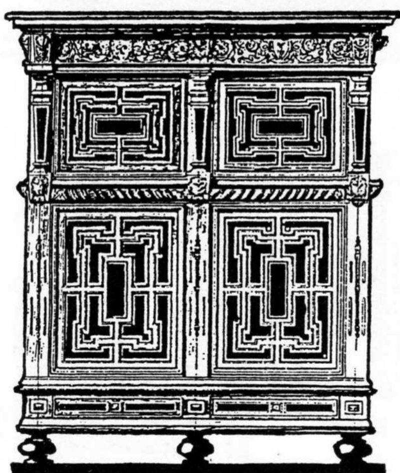


Obr. 55 Vyobrazení části obrazu Bartholomea von Bassena, na kterém je vyobrazen vlámský renesanční interiér. Vedle zadního pohledu na křeslo a čelního pohledu na část skříně je zde zobrazena lavice s balustrovanými nohami. **Obr. 56** Křeslo „Caquetoire" z druhé poloviny 16. století. Nohy a především podpory područek vycházely z inspirace klasických sloupů antické stavební architektury. Tvarové řešení, které bylo typické pro francouzskou renesanci, našlo svoje uplatnění i v Nizozemí. **Obr. 57** Jedno z řady křesel, které navrhoval Paulus de Vries (z roku 1630). **Obr. 58** Stůl z roku 1570. Motiv nohou typických pro navrhovaný nábytek H. Vredemana de Vriese.

59



60



61



menuiserie). Vzhledem k tomu, že měšťanský vkus byl značně konzervativní, vynasnažil se ve svém díle zvýraznit i nové směry v tvarování, které odpovídaly mentalitě nizozemských měšťanů.

Oproti bohaté italské renesanční tvorbě, která uplatňovala náročné řezbářské práce, připravili Vries i Passe pro nábytkáře návrhy mobiliáře intimně působícího, který byl oproti italskému nábytku střídmě zdobený. Základními prvky byly členěné výplně a arkádové motivy, vroubkované oblouky a prolamované ornamenty. Kolem roku 1600 začali nizozemští nábytkáři používat nový dekorativní prvek pro výplně dveří. Nebyla to řezba, ale složitě krepované profilované lišty, které v pravoúhlých sestavách vytvářely v rámových konstrukcích dveří složité obrazce.

Byly to také bohatě profilované a mohutnější římsy, které současně s římsami soklovými byly osazovány na kulovitých nohách. Římsy nizozemští nábytkáři mnohonásobně krepovali, zejména v pozdním období, kdy přecházela nizozemská renesance do baroka.

Na počátku 17. století vyráběli nábytek z masivního dubu. Teprve koncem 17. století začal převládat nábytek dýhovaný. Živý kontakt se zámořím zpřístupnil v průběhu století vlámským a holandským nábytkářům dovoz exotických dřevin, které svoji různorodou barevností napomohly k výrobě zajímavých dýh. Exotické dýhy pak umožnily vytváření bohatě vzorovaných intarzií. To se již na plochách úložných prostorů a stolů uplatňovaly vedle šachovnicových vzorů i ornamenty s různorodými motivy kytic, ptáků a motýlů.

I v Nizozemí se ujalo zavěšování těžkých šatů do skříní, tak zde byla pro tyto účely vyráběna celá řada šatních skříní, které sloužily v měšťanských domácnostech a ukončily staletou éru truhel. Čela skříňového nábytku, ať to již byly šatní skříně nebo příborníky, kabinety či kredence, byly zdobeny žlábkovými pilastry, římsami, ozdobnými lištami ale i figurálními motivy. Byl to přitom nábytek prostě členěný na jednotlivá pole.

Pevný stůl se stal nejpoužívanějším nábytkovým předmětem měšťanských domácností. Svými kulovitými nohami ve tvaru zaoblených balustrádových podpěr či podpěr ve tvaru váz vyjadřoval pevnost. Stabilitu těchto stolů zajišťovaly čtyři obíhající trnože, které byly později vystřídány trnožím zkříženým, poskytujícím přitom pohodlnější usednutí ke stolu. I když byl sedací

Obr. 59 Lůžko s dřevěným baldachýnem, jeden z mnoha návrhů nábytku Vredemana de Vriese, které vydal v roce 1580 pod názvem Differents pourtraicts de menuiserie. Touto publikací ovlivnil Vries tvary i ornamenty nejen v Nizozemí, ale především v Anglii, severním Německu i ve Švédsku. **Obr. 60** Čtyřdveřová holandská skříň z období kolem roku 1650, u které je horní část oddělena od spodní části vypouklou římsou. **Obr. 61** Na grafickém listu Abrahama Bosse (1602–1676) autor zobrazil milostnou scénku odehrávající se v měšťanském interiéru pozdní renesance. Zobrazil zde prostší měšťanský nábytek včetně jednoduchých židlí a měšťanského lůžka.

nábytek konstruován a také tvarován jednoduše, bez větší tvarové rozmanitosti, byly nohy soustruženy do šroubovitých forem.

Počátkem 17. století byly v Nizozemí, obdobně jako ve Francii, renesanční balustrové nohy nahrazovány nohami vřetenovými. V místech, kde byly trnože do noh začepovány, byly soustruhované části prostřídány hranatými prvky. Jednoduché židle měly sloupovité nohy zakončené u podlahy koulí. Byly vyráběny i židle se zkříženými nohami do tvaru X. Náročnější renesanční sedadla byla potahována kůží nebo sametem. Tam, kde výrobci nábytku pro čalounění sedáků používali kůži, bývala k lubům přibíjena hřeby s ozdobnými hlavicemi.

Německá renesance

Renesanci v Německu v jeho počátcích naplnili a ovlivnili především italští mistři nábytkového řemesla. Renesance vlivem těsného sousedství nastoupila nejprve v jižních částech Německa, které od severního Německa bylo odloučeno již v období pozdní gotiky. Tak jako po celé Evropě, i v Německu vznikala ohniska, která působila na své široké okolí a převáděla renesanční tvarosloví do místních podmínek. Byla to tehdy již velmi honosná města Augsburg a Norimberk, která se v 16. století stala středisky, odkud vycházely proudy nového slohu. Historik Augsburgu, Paul von Steten, ve svých „Pamětech" k tomu poznamenal:

„Byla tu především vyhledávána práce z mnohobarevného dřeva a tu poznali na málo místech Německa tak dobře, jako zde. I sem přicházeli za prací italští nábytkáři".

Špičky společnosti návrhy a vybavování svých staveb svěřovaly italským architektům, kteří na pozvání působili na mnohých panstvích. Italové pak odjížděli domů, do své jižní vlasti:

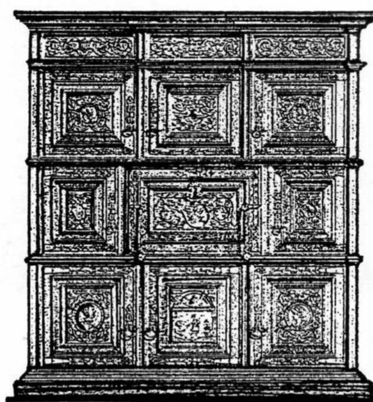
„...aby si na různých vznešených místech zaznamenali všechny zvláštnosti pro lepší občerstvení a osvícení předsevzaté práce..."

Přiváželi pak nové vzory, ale i nové technologické postupy. Renesanční principy záhy přejali do své práce i místní mistři.

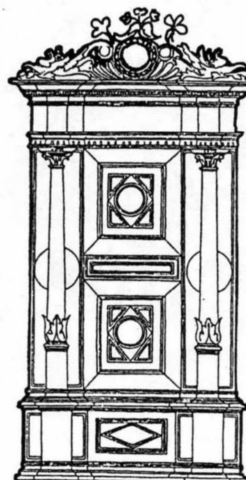
62



63

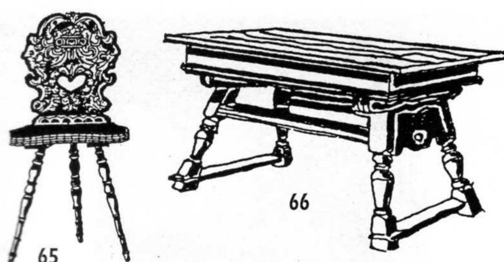


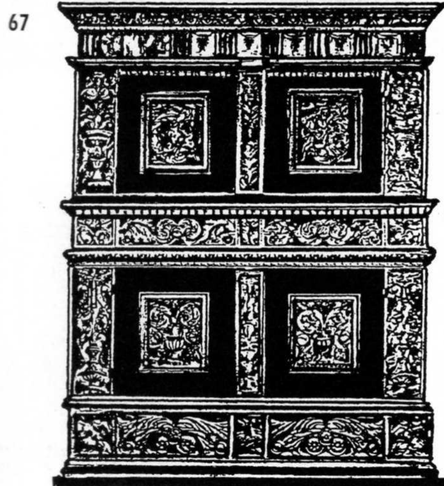
64



H S

Obr. 62 Postel z počátku 17. století je svědectvím o kvalitní práci hornobavorských nábytkářů, kteří byli schopni vyrábět nejen v duchu renesance občanský nábytek, ale i nábytkové předměty pro šlechtická sídla. **Obr. 63** Severoněmecká skříň z radnice v Buxtehude z roku 1544. **Obr. 64** Dřevorytiny s návrhy nábytkových předmětů z období kolem roku 1531, provedené mistrem H.S., jehož činnost spadá do let 1534-1569, představují první pokusy tvořit v Německu nábytek v duchu nového slohu.







Obr. 65 Jihoněmecká pozdně renesanční židle s náročně vyřezávaným zádovým opěradlem. **Obr. 66** Stůl z druhé poloviny 16. století. U stolů se v Německu u stavby stolů udržela jednoduchá forma gotizujících šrákovitých podpěr. Nohy byly zpravidla soustruhované do různých profilů. **Obr. 67** Čtyřdveřová skříň z roku 1541, Norimberk, návrh Peter Flötner. **Obr. 68** O velké kresličské zručnosti a výtvarném talentu jednoho z nejzdatnějších mistrů truhlářských z období renesance svědčí návrh výzdoby nábytku vypracovaný Peterem Flötnerem.

Mezi nimi vynikal a svým dílem jihoněmeckou renesanci proslavil norimberský řezbář a zdatný kreslíř Peter Flötner, který jako jeden z prvních řemeslnických mistrů použil italské výtvarné motivy na svých truhlách a skříních. Svými návrhy a zdárnými realizacemi dokázal proniknout do principů antické architektury, která se i v jižním Německu stala výchozím pro nový dvorský sloh. V Německu, především na severu, se v měšťanské kultuře udržely gotické prvky, mnohde až do vrcholného baroka.

Na jihu ale ovládli vývoj tvarosloví augsburgští a norimberští nábytkáři natolik, že se postupně stali proslulými svými výrobky i v okolních zemích. Do popředí zájmu přicházely v gotice uplatňované čtyřdveřové skříně současně se skříněmi dvoudveřovými, se zásuvkami v soklové části nebo mezi oběma etážemi. Renesanční truhly a skříně byly obohacovány zcela jinými řezbářskými motivy, diametrálně odlišnými od gotických.

Po stranách zdobené lezénami s jemnou řezbou, s akantovými motivy, často i s figurálními profily zvýrazňovaly celou stavbu honosných truhel i skříňového nábytku. Římsy byly zdůrazňovány zubořezy a vejcovci. Bylo to zcela nové pojetí nábytkové tvorby, vycházející z poznání renesančních principů.

V počátcích renesance snaha německých nábytkářů o přizpůsobení se novému slohu ve většině případů spočívala v přebírání dekorativních motivů. Velký vliv přitom měly vlastnosti použitelných a přitom dostupných materiálů. Skříňový nábytek jihoněmeckých mistrů byl zhotovován především z jehličnatých dřev. Plochy určené pro stavbu korpusů skříní a truhel byly dýhovány jasanem, přičemž k vyřezání ozdobných prvků bylo používáno lipové nebo dubové dřevo.

Podobně byl vytvářen renesanční nábytek také v severním Švýcarsku. I zde pod vlivem Lombardie byla ve značné míře uplatňována na plochách nábytku intarzie z různobarevných a různě probarvovaných dřev. Ve Švýcarsku byla v oblibě intarzie ve formě arabesek, kdy světlé vzory byly komponovány do tmavého podkladu nebo obráceně. Nesmíme ale zapomínat, že zatímco severoitalská města kvetla rozvinutým renesančním uměním, zatímco italští nábytkáři vytvářeli v duchu renesance náročné nábytkové předměty, na sever od Alp dominovala ještě po celé 15. století pozdní gotika.

Renesanční interiér, především v zemích severně od Itálie položených, byl také ovlivněn klimatem, a na bydlení byly kladeny poněkud jiné požadavky, než ve sluncem prozářené Itálii. Byla to potřeba tepla, která ovlivnila vývoj středoevropské a tím více i severské-

skandinávské renesance. Potřeba tepla nejenže ovlivnila utváření interiérů, ale měla vliv i na osobitý vzhled nábytkových předmětů. Této základní biologické potřebě, potřebě tepla a pohodlného spánku, se podřizovala na severu Evropy i stavba renesanční postele.

Základním typem byla postel se sloupkovým baldachýnem, umisťovaná na vyvýšeném pódiu. Postel byla zpravidla umisťovaná u zdí a v rohu místnosti, které byly obkládány dřevem. Teprve následným typem byly postele odpojené od stěn a jako samostatné solitéry volně umisťované v místnosti.

Anglická renesance

Anglie si renesanci osvojila až v letech 1520–1550, v době, kdy po ukončení vyčerpávajících válek poněkud posílila královská pokladna. Přestaly být ztenčovány finanční prostředky investičními náklady, na stavby fortifikací a válečných lodí. Bylo to již v období panování královny Alžběty, ve kterém Anglie docílila značného hospodářského rozkvětu. Nástup renesance v Anglii byl ale především obdobím počátků vlády tudorovců, obdobím požehnaným nadčasovými díly Williama Sheakespeara a ovlivněným německou reformací.

K odklonu od gotiky přispěl již panovník Jindřich VII. Do svého ostrovního panství pozval tehdy architekty a řemeslníky přímo z Itálie. Ve větší míře se renesanční vlivy v ostrovním království uplatnily až za Jindřicha VIII. (1520–1550). Teprve ale za vlády královny Alžběty (1558–1603) se renesanční umění rozvinulo naplno.

Přitom angličtí tvůrci nábytkových předmětů převzali jen to, co vyhovovalo mentalitě konzervativních Angličanů. Při tvorbě nábytku zůstávala gotika v celé ostrovní říši ještě velmi dlouho hluboce zakořeněná. Gotika svými základními prvky ovlivňovala tvorbu nábytku skoro až do doby pozdního baroka. Je pravdou, že vliv italské renesance značně pozměnil dekorativní části nábytku. Gotika ale zůstávala na dlouhou dobu základní součástí architektonických prací. Na anglických panstvích se dlouho udržel i konzervativní přístup k vybavování interiérů.

Vliv drsnějšího severského klimatu navodil postupně propojení renesanční reprezentace s útulností. Již tehdy v anglických sídlech šlechty a domácnostech měšťanů sehrál významnou úlohu pohodlný sedací ná-





Obr. 69 Londýnský přístav v roce 1600. **Obr. 70** Servírovací stůl – Stuartovci, Elizabeth II. **Obr. 71** Jednoduše zdobené křeslo s mírně profilovanými područkami, pevným nečalouněným sedákem a dílčím způsobem soustruhovanými nohami. Zhlaví zádového opěradla bylo zpravidla bohatěji vyřezávané a jeho vlastní plocha ozdobena intarzií. **Obr. 72** Křeslo s čalouněným sedákem, náročně vyřezávanou trnoží a podpěrkami loketníků. **Obr. 73 – Obr. 74** Stolička a židle z období poloviny 17. století, vyrobené pomocí soustruhovaných noh.

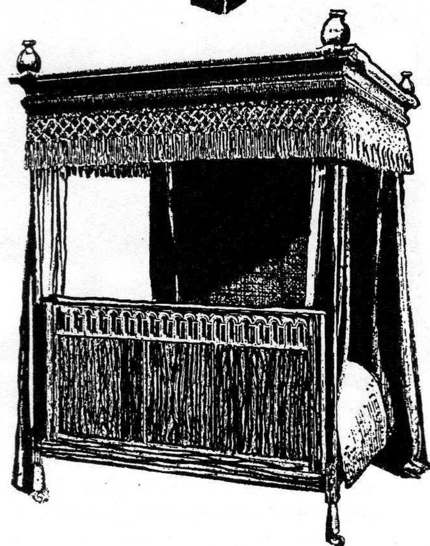
75





76

77



bytek včetně křesla nazvaného „ušák". Ten nesměl chybět před krbem v žádném honosnějším domě.

Velkou módou se v tomto čase stávala intarzie, se kterou seznámili Anglii italští nábytkáři. Byly to především intarzované něžné květinové vzory, které spolu s geometrickým členěním ploch zdobily truhly a posléze i ostatní úložné prostory. Na plochách nábytku, který byl vyráběn pro šlechtická sídla, vznikaly vedle šachovnicových vzorů ornamenty s různorodými motivy kytic, ptáků a motýlů.

Po celém království byly již za královny Alžběty vysázeny vlašské ořechy, které začaly svým kvalitním dřevem sloužit anglickým nábytkářům, a to daleko lépe než do té doby běžně používané dřevo dubové. Krása této dřeviny pak navodila jistou proměnu i ve vzhledu nábytku.

Živý kontakt se zámořím zpřístupnil i exotická dřeva, která svoji různorodou barevností napomohla k vytváření bohatě vzorovaných intarzií. Vynález jemné pily, která umožňovala řezání tenkých dýh i z velmi tvrdých dřev, rozšířil možnosti dýhování i ve velkých plochách. Materiálové možnosti a ruce zdatných anglických truhlářů umožnily vznik kvalitních nábytkových předmětů ušlechtilého vzhledu, který byl přitom znásobovaný klasickou jednoduchostí. Tak jako tomu bylo v konzervativní Anglii po celý středověk běžné, zůstaly i po celé šestnácté století truhly, příborníkové skříně, stoly, lavice, křesla, stoličky a postele základními typy nábytku. Přesto spojení bytového komfortu s účelností získávalo postupně dobrou úroveň.

Období pojmenované po vládnoucím rodu Tudorovců se pak stalo dlouhodobým přechodem k renesanci. Bylo to v době, kdy na jihu Francie a především v Paříži byl nábytek tvarován a zdoben již ve stylu vyzrálé pozdní renesance. To se tvorby nábytku v Anglii vedle italských mistrů ujímali i němečtí a nizozemští nábytkáři. Přitom se po celém ostrovním království v nábytkářských dílnách ujalo používání grafických

Obr. 75 Kredenc uzavřený (cupboard) z přelomu 16. a 17. století. Spodní část tvoří dvoudveřová skříňka a vrchní díl, kterou vytváří trojstranný drobnější úložný prostor, má čelní stěnu posunutou dozadu. Římsoví je neseno sloupky, které bývaly tvarovány u mnoha těchto nábytkových typů i vázovitě. **Obr. 76** Otevřený kredenc vyrobený v Exeteru v roce 1606 z ořechového dřeva, které se stalo oblíbeným materiálem, a to jak pro dýhování ploch, tak i pro řezbářskou výzdobu. Police uvedeného otevřeného kredence, který patřil k vybavení sídel Tudorovců, byly neseny figurami zvířat, lvem a okřídleným drakem, jako symboly, které patřily do rodového erbu. **Obr. 77** Anglická postel ze 17. století se zvýšeným zadním čelem a s dvěma předními sloupky, které spolu nesou trámkový baldachýn. Prostor lůžka byl uzavírán závěsem.

předloh. Grafické listy především Holanďana Vredemana de Vrise, ale i ostatních nizozemských autorů, ovlivnily nábytek vyráběný v novém pojetí natolik, že i v truhlářských dílnách ve zcela zapadlých částech ostrovní říše byl vyráběn nábytek v renesančním slohu. Snad díky vlivu nizozemských předloh neprojevili angličtí nábytkáři ve svém uměleckém řemesle žádnou zvláštní a osobitou tvořivost. Vývoj nábytku zpomalily i občanské války a období anglické buržoazní revoluce ovlivnilo nejen vývoj společnosti, ale i vývoj anglického renesančního nábytku. Když pak vůdce revoluce Oliver Cromwell v roce 1658 zemřel, skončila i výroba prostších a jednodušších nábytkových předmětů, a dvorský nábytek se opět počal vyrábět se vší nádherou, tak jak tomu bylo na kontinentě.

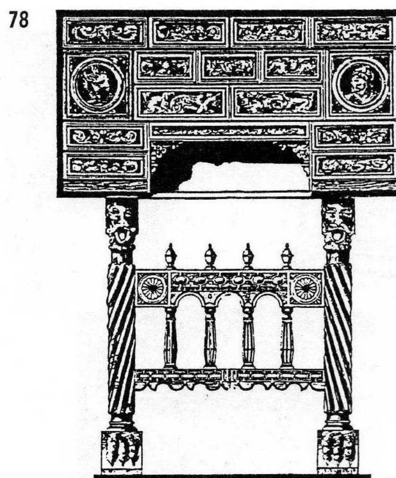
Španělská renesance

Plodné kontakty středomořské oblasti Španělska s Itálií a na severu vlivy burgundské, otevřely cestu novým proudům. Italskou renesancí byla na počátku 16. století napájena i jedna z nejkonzervativnějších evropských zemí – Španělsko. Iberský poloostrov se v té době naplno otevřel evropským vlivům včetně renesance. I když před koncem patnáctého století zvítězili „katoličtí králové" – Isabela Kastilská a Ferdinand Aragonský – nad maurskými sultány, byl nový sloh, při tvorbě nábytku ovlivňován téměř až do konce šestnáctého století orientálními prvky. Bylo to zcela logické, vždyť geometrické vzory vytvářené z perleti, slonoviny, a vzácných dřev – práce spočívající v náročném vykládání ploch nábytku perletí, slonovinou a vzácnými dřevinami vycházely především z dílen maurských řemeslníků. Ti ve Španělsku ovlivňovali svojí produkcí tvorbu nábytku od samého počátku působení na Iberském poloostrově. Vnesli tak i do výroby renesančního nábytku orientální motivy a obohatili jeho výrobu do té doby v ostatní Evropě neznámými technologiemi.

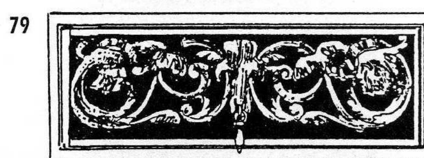
Jejich dílem byl například i typický způsob ozdoby kůží. Řezáním, pozlacováním a cizelováním byly opracovány kožené kupóny, které jako náročně dekorované potahy obohatily vzhled sedadel a opěradel křesel i židlí. V období vyzrálé renesance se tato móda dekorovaných potahových kůží ujala v celé Evropě. Záhy se kožené potahy staly výhodným artiklem španělských řemeslníků. Kožené kupóny – vpravdě umělecká díla, vyrobená především ve španělské Cordobě – byly používány v celé tehdejší Evropě také jako tapety stěn.

I když maurská kultura přinášela bohaté dekorativní motivy, byl španělský nábytek až do počátků renesance poměrně prostý. Sestával na prvním místě z jed-

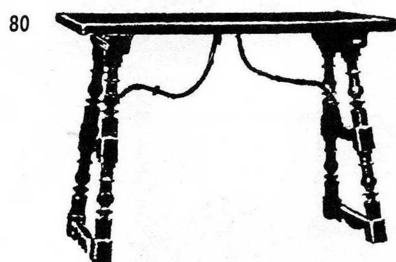
78



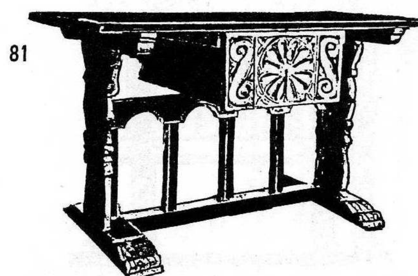
79



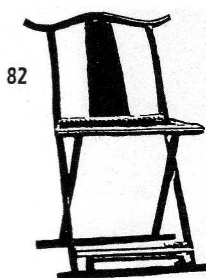
80

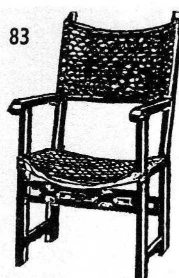


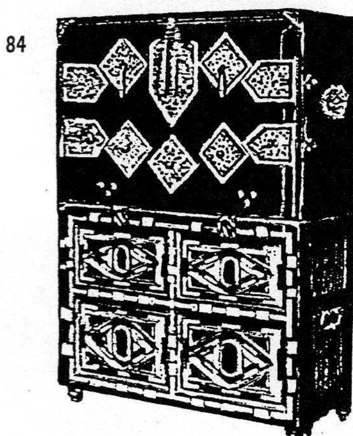
81

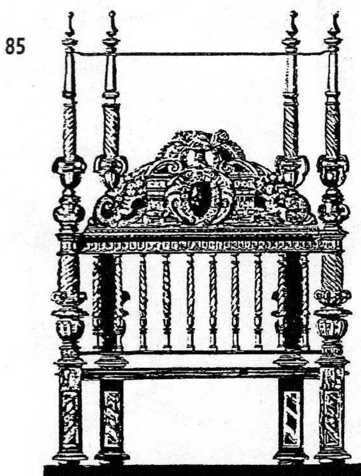


Obr. 78 Vargueňo – přepychový, typicky španělský nábytkový předmět byl v 16. století vyvinut z truhly postavené zpravidla na podstavci ze soustruhovaných sloupků, vytvářejících sanicové nohy (puente) a opatřené malými držáky. Sloužil jako kabinentní skříň a sekretář. **Obr. 79** Výzdoba čela zásuvky včetně úchytky. **Obr. 80** Takzvaný „španělský stůl" ze 17. století se střední železnou podpěrou. **Obr. 81** Aragonský stůl vytvořený v pozdních letech 16. století. Spodní část stolu, vyztužená trnoží a arkádou, nese zásuvku zdobenou mělkou řezbou na čele.









noduchých truhel. Nábytek pro sídla španělských feudálů, náročné kusy nábytku, počaly být proto dováženy z Německa.

Z norimberských dílen putoval do Španělska v takovém množství, že král Filip II. přistoupil k vydání zákazu dovozu tehdy velmi populárních sekretářů. Panovník tak současně vytvořil předpoklad k rozvinutí domácí výroby. Tak prý vznikl i typický sekretář vargueño. Byla to vlastně na bok obrácená truhla osazená na podstavci ze soustruhovaných a kanelurovaných sloupků.

Ve výzdobě tohoto, pro španělské nábytkářské umění tak typického nábytkového předmětu, se vedle náročných řezeb uplatnilo i umění stříbrotepců – „plateros", kteří dokázali vytvářet především pro vargueña náročné a umělecky ztvárněné kování. Po ovládnutí velkých území ve střední a jižní Americe proudily z Mexika, Peru a Chile do Španělska drahé kovy. V koloniích uloupené bohatství navodilo proměnu i ve výrobě přepychového nábytku. Zlato a především stříbro bylo používáno pro vytváření náročných dekorací, především náročně vypracovaného kování.

Vliv maurské kultury ovlivnil i dvorský sedací nábytek. Bylo to především využívání již zmíněných kožených kupónů, na kterých byly pestré jemně vyřezávané geometrické vzory, které byly používány jako potahy sedadel i opěradel. Kůži na kostru přibíjeli španělští nábytkáři hřebíky s kulatými nebo oválnými hlavicemi. I tento tak typický detail pocházel z maurského pramene.

Sedací nábytek svoji stavbou vycházel přitom z italských vzorů. Jednoduchá trámková konstrukce byla ale obohacována třásněmi, často upravovanými do podoby bohatých střapců. Vedle židlí a sedaček rozšířilo se i používání vznešených křesel, které byly vybavovány modelovanými područkami, zakončovanými volutami. Také lavice (banco), vytvářené z točených nebo balustrových sloupků, bývaly na zádových opěrácích potahovány kůží s ornamenty. Ve španělských dvorských i městských interiérech se vyskytovaly i lavice, a to nejen pevné ale i skládací. Pod vlivem portugalské výroby nábytku převzali Španělé tvarování lůžka, při kterém bylo jako výzdoby využíváno soustružení dřeva. Lůžko,

Obr. 82 Skládací židle, která se stala v druhé polovině 16. století součástí inventáře pokoje krále Filipa II. v El Escorialu. **Obr. 83** Křeslo s područkami (sillon frailero), čalouněné koženými, do geometrických obrazců řezanými kupony, které byly na dřevěné části zádového opěradla a sedadla připevňovány hřeby s kulatými, hvězdicovými nebo oválnými ozdobnými hlavicemi. Celková konstrukce těchto křesel byla sestavována z hranolků prostě spojovaných jednoduchými čepy. Područky byly povětšině rovné, zakončené zaoblením a někdy i volutou. **Obr. 84** Condator vargueño (16. století) – tento typ měl skříňkovou spodní část, zpravidla vybavovanou i zásuvkami, na které byla osazena vlastní část sekretáře. Sklápěcí čelní část, která po vyklopení sloužila jako psací plocha, byla zdobena jemně vypracovaným kováním na jednobarevném látkovém podkladě (zpravidla červeném) a zámkem. **Obr. 85** Čelní pohled na španělské lůžko (16. století). Náročně soustruhované nohy u tohoto typu postele byly vytaženy nad vysoko nad plochu lůžka do výšky se zužujícími vřetenovými tyčemi.

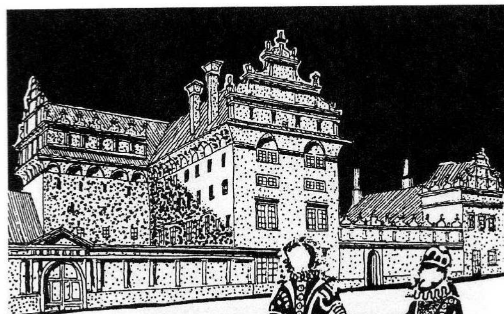
jehož lehací plocha byla nesena soustruhovanými vřetenovitými nebo balustrádovými sloupky, bylo překrýváno baldachýnem vynášeným těmito sloupky nad celou lehací plochou. Podle italských vzorů byl tvarován i stůl. Byl převzat i s pojmenováním. Jeho označení „mensa“ používali již staří Římané. Druhá polovina 16. století, doba španělské vrcholné renesance byla časem umírněného uplatňování dekorativních prvků a zklidnění ornamentální výzdoby. Období nazvané po předním architektovi Herrerovi (*Pozn.* – tvůrci El Escoriálu, valladolidské katedrály, Alcasaru v Toledu ap.) je často označováno slovem „desornamento“.

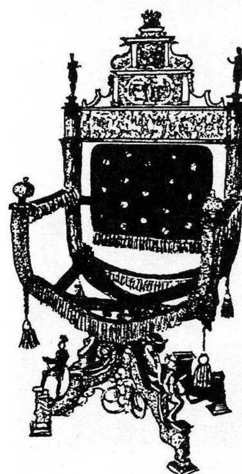
Renesance v Čechách

Oproti jižní a západní Evropě se začala renesance uplatňovat u nás se značným zpožděním. Zatímco se ve Florencii plně rozvíjela, v Čechách začal velký středoevropský konflikt upálením Mistra Jana Husa na kostnické hranici (1416). V době, kdy v Itálii přední představitelé renesance dosahovali své tvůrčí vrcholy, zmítaly se Čechy v husitských válkách. V českých zemích se zřejmě i proto začal nový sloh rozvíjet o celé století později, až po příchodu Ferdinanda I. Habsburského na český trůn (1526). Byl zde přijímán spíše s nedůvěrou než s nadšením. I když nový sloh pronikal do Čech, na Moravu a do Slezska rozmanitými cestami a v průběhu šestnáctého století se rozvinul v nespočetném množství výtvarných projevů, renesanční tvarosloví k nám ve třicátých letech šestnáctého století přišlo přímo z Itálie.

Tvorba renesančních nábytkových předmětů v českých zemích je však zpravidla spojována především až s obdobím vlády císaře Rudolfa II. Tento panovník ve své posedlosti po krásných předmětech otevřel dokořán dveře mistrům díla, včetně tvůrců nábytku. Pražské dvorské dílny byly rozšiřovány a z Vlašska, posléze i z jižního Německa, přicházeli houfně na císařský dvůr i mistři řemesel. Přinášeli nejen svoji zručnost, svůj um, ale i nové technologie. Truhlářské práce byly obohacovány novými způsoby úpravy povrchů nábytku. Dosavadní, domácí způsob výroby režných a omalovávaných (písaných) výrobků byl obohacen o plochy vykládané perletí a slonovou kostí v náročných kombinacích s použitím ebenu a mahagonu.

Na přelomu 16. a 17. století již působili v Praze dvorští truhláři jak z Německa, tak i z Itálie, ovládající nejen intarzii ale i kamennou mozaiku (commissi in pietre dure), která měla svůj původ ve Florencii. V řadě umělců na dvoře císaře Rudolfa II. působil i vynikající italský intarzista Castrucci, kterého se snažili napodobovat i místní výrobci nábytku.





Obr. 86 Nejkrásnější pražský renesanční palác – Schwarzenberský – byl vybudovaný v letech 1555–1576 nejvyšším pražským purkrabím Janem z Lobkovic. **Obr. 87** Křeslo císaře Rudolfa II., dar města Augsburgu císaři v roce 1577. Podle datování bylo vytvořené Tomášem Ruckerem (1532–1606) v roce 1574. Sloužilo na pražském hradě až do roku 1648, kdy bylo jako válečná kořist za třicetileté války odvlečeno Švédy. **Obr. 88** Koncem 17. století byl augsburských dílnách zhotoven i kabinet z ebenového dřeva, bohatě vykládaný slonovou kostí, patřící do sbírky pražského Uměleckoprůmyslového muzea.

89



90



91



To však již nebyla ona čistá renesance, která se zrodila na apeninském poloostrově. Ono období druhé poloviny šestnáctého století za vlády Rudolfa II. je nazývané manýrismem a bylo v Čechách časem zcela odlišným od doby naplněné husitskými bouřemi. V rudolfinském období byly již v duchu renesance formovány nové postoje k životu i v Čechách.

Samozřejmě, že i toto stadium renesance mělo svůj původ v Itálii. Odtud se rozšířilo, jak jsme již uvedli, opět nejprve do Francie a Nizozemí, posléze pak ovlivnilo i střední Evropu. Jedním z hlavních evropských center zde byla rudolfínská Praha. Umění milovný císař Rudolf II., který si Prahu zvolil za svoji rezidenci, umožnil tímto svým rozhodnutím velký kulturní rozkvět a to nejen sídelního města. Praha, hlavní město království českého, se stala městem císařským a křižovatkou Evropy.

Po třicet let vlády Rudolfa II. v českých zemích rozkvétal obchod, řemesla i umění, vládla zde náboženská tolerance a klíčil zde i příslib, že se z centra Čech stane duchovní centrum Evropy. Úcta ke kultuře a ke vzdělání v době renesance pronikla i do české, moravské a slezské společnosti. Nejen šlechta, ale i bohatší měšťané počali stavět a přestavovat své gotické domy v duchu renesance. Každý mladý šlechtic musel svoji kariéru začínat cestováním a studiem v zahraničí. Stovky kilometrů s desítkami zastávek, několikaleté pobyty v cizině absolvovali i synové těch nejchudších českých šlechtických rodin. Byl to zcela nový přístup k vzdělanosti, který se dotýkal seznamování s uměním, s věcným světem, s „módními" novinkami a novými myšlenkami.

V palácích šlechty, na jejich zámcích i v domech bohatých měšťanů byly vybavovány interiéry nábytkem v novém slohu. Zámožným a dobře postaveným rodinám přitom šlo i o dodržování reprezentace. Mnohé měšťanské domy se tak začaly podobat malým šlechtickým palácům. Přepych domácností posiloval iluzi o úspěšném vzestupu a dodával zbohatlému měšťanstvu zadostiučinění. Gotické místnosti, které byly ještě v nedávné minulosti zařizovány úsporně, zaplňovaly zámožné rodiny nábytkem s řezbami, vyrobenými i ze vzácných dřev. Trámové stropy v obytných místnostech byly omalovávány a mnohdy i obkládány náročným způsobem. Bez péče nezůstávaly ani stěny. Stěny

Obr. 89 V biblí české, kterou vydal Jiří Melantrich v Praze (1570), zobrazil knižním dřevořezem Francesco Terzio svatého Jeronýma za typickým stolem s deskovými podpěrkami a sešikmeným nástavcem. **Obr. 90** Charakteristická zvýšená postel v měšťanském příbytku, s truhlou, na které je prostá kolébka. **Obr. 91** V edici autora 15. století Ctibora Tovačovského z Cimburka byl vydán předbělohorský tisk „Hledání Pravdy a Lži o kněžské zboží a panování jich", kterou vybavil nakladatel Severin mladší ilustracemi. Na jedné knižní dřevořezbě byla zobrazena „Paní Lež se radí se sestrami". Účastnice této porady usadil autor kresby na jednoduché lavice, které byly běžným vybavením městských obydlí v počátcích nástupu renesance v Čechách.

pokojů byly zdobeny malbami a zateplovány zavěšováním čalounů. V domácnostech, šlechtických sídlech, ale i v mnohých měšťanských domech se počaly objevovat knihy a mapy.

Pravda, vedle náročně vypracovaných a reprezentačních nábytkových předmětů se mnohde ještě dlouho uplatňoval pozdně gotický mobiliář. Na českých a moravských sídlech feudálních rodů, které si vrcholný komfort nemohly dovolit, byla využívána práce místních řemeslníků z řad poddaných a mistrů řemesla z nebližšího okolí. Renesance velmi záhy zdomácněla také zde. Na českých tvrzích a malých zámcích bývala zastoupena často jen několika kusy nábytku. Patřilo ale k dobrým způsobům mít alespoň truhlu vypravenou po italském způsobu intarziemi.

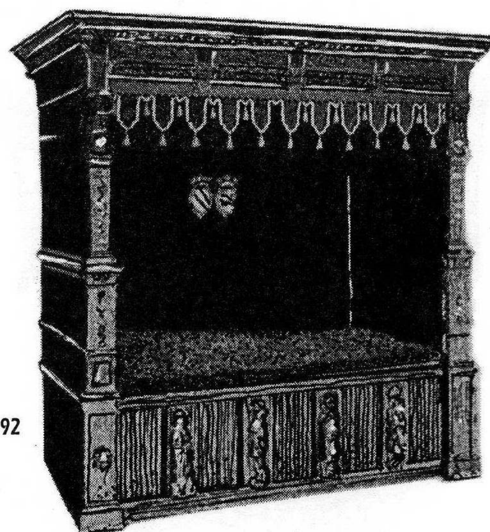
V sousedství prostých předmětů vyrobených místními truhláři byly uplatňovány i honosné, z ciziny dovážené nábytkové kusy. Značná část nábytkových předmětů byla totiž do Čech přivážena z ciziny. A tak nejen tvůrci uměleckých předmětů, ale i nábytek cestoval. Jen velmi vzácně byl označován (signován). Proto u většiny zámeckého a palácového renesančního nábytku zůstává doposud jejich původ nejistý. (*Pozn.* Pro zjištění jeho výrobců a jediným důkazem původu by mohly být účty a zápisy o majetku. Těch se však zachovalo velmi málo.)

Vzhledem k poloze českých zemí na středoevropské křižovatce je obtížné zjistit a určit osobité tvary, odlišující se od mezinárodní základny. Znalost způsobu života měšťanstva v českých zemích a vysoká úroveň řemeslníků zpracovávajících dřevo nám však může dát za pravdu, že nábytek používaný v měšťanských domech byl především místního původu.

Česká šlechta, která podporovala usazování řemeslníků na panských pozemcích, mívala na svých panstvích zdatné truhláře. I když vztah feudálního panstva a panovníkova dvora byl k řemeslníkům, ale i k umělcům ryze zaměstnavatelský, nabývaly v této době řemesla na privilegiích. Postupně cechy nabývaly na vážnosti až dosáhly práv nezávislosti vycházející z uznání jejich díla.

Bylo to právo „Liberte", které udělovali knížata a biskupové a které poskytovalo právo plné tvůrčí svo-

92



93

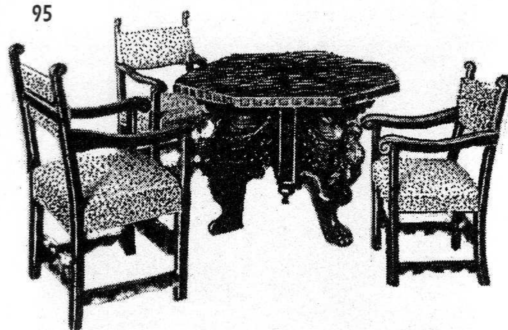


94

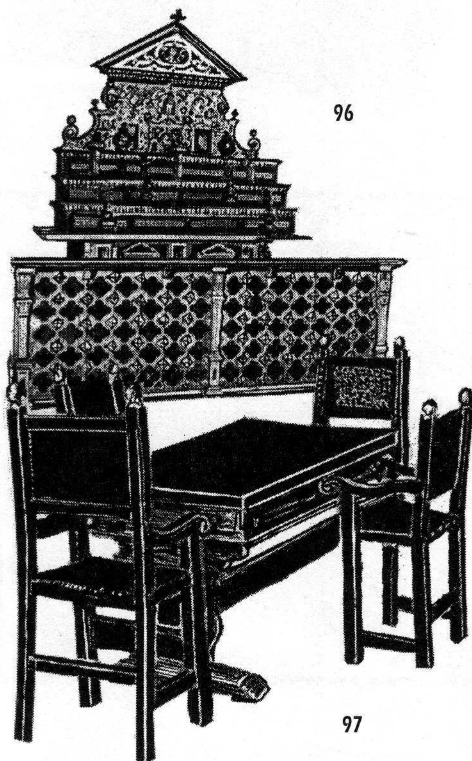


Obr. 92 Renesanční postel. Dovážené nábytkové předměty, které působily jako vzory, a značný příliv cizích umělců i řemeslníků ovlivnily tvorbu místních mistrů řemesel. Vzhledem k poloze českých zemí na středoevropské křižovatce je obtížné zjistit a určit osobité tvary, odlišující se od mezinárodní evropské základny. **Obr. 93** Titulové stavu duchovního a světského (Praha 1534) **Obr. 94** Stůl z Říšské dvorské kanceláře na Pražském hradě, zpevněný dvojitými trnožemi (kol roku 1600).

95



96



97

Obr. 95 Křeslo, židle a stůl. Součást tzv. zelených pokojů na zámku pánů z Hradce v Jindřichově Hradci na jejichž výbavě se účastnil i jihočeský truhlář Dechner. **Obr. 96** Příborník situovaný v čele jídelny na zámku Jana ml. ze Žerotína ve Velkých Losinách. Tři etáže příborníku byly součástí stěny, zdobené plochým reliéfem. Spodní část, sestávající z nízké skříně, sloužila jako úložný prostor pro rezervní stolní náčiní. Před příborníkem byla osazena prolamovaná bariéra. **Obr. 97** Jídelní stůl a židle, které byly na sedácích i na plochách opěradel potaženy kůží.

body. Umožňovalo, aby mistr: *„...vše a cokoliv měnil, zmnožoval, či omezoval, jak se nejlépe hodí jen podle svého vědomí a svědomí“.*

Ve prospěch svých děl se z dovážených nábytkových předmětů dokázali místní truhláři a řezbáři velmi dobře poučit. Tímto vlivem byly rozmnoženy i nábytkové typy, které v předcházející gotice nebyly ještě známé. Nábytek vyráběný především z měkkých domácích dřevin byl podle importovaných vzorů okrašlován italskou intarzií z různobarevných dřevin.

Vedle osvědčených domácích druhů nábytku, režného či omalovávaného objevovaly se kabinety, kredence, bufety, misníky, stoly řezané i vykládané štukem, ale i speciální sekretáře (šrajptiše) uzavírané sklápěcí deskou, které byly zpravidla dováženy z Norimberka a Itálie. Z Itálie byly do Čech přepraveny i „cassapanky“ – lavice s opěradly.

Počaly se objevovat šrajptiše se sklopnou desku vykládanou intarzií. Intarzované kompozice z rozvilin a arabeskních motivů byly uplatňovány na bufetech a v zámožnější domácnostech se začaly používat mísníky a kredence. Rozmnožily se i tvarové typy stolů a nový životní styl přinesl rozhojnění i sedacího nábytku. Vedle židlí, které se stávaly běžnějším vybavením byl na panských sídlech stále více používán pohodlnější sedací nábytek, křesla s vysokými opěradly, potahované kůží, často i přibarvovanou.

Základní proměnu zaznamenal způsob ukládání oděvů. Byla to renesanční móda, napodobující módu španělského dvora která si vynutila ukládání – zavěšování šatstva do skříní.

Z mobiliáře předbělohorské renesance v Čechách, na Moravě a ve Slezsku zachovalo jen velmi málo předmětů. Následky saského a švédského drancování za třicetileté války způsobily velké ztráty. Zachované solitéry ale dosvědčují, že předměty, kterými byly vybavovány prostory paláců, zámků, ale i bohatých měšťanů nezůstávaly svým provedením jak uměleckým tak i řemeslným za vybavením sídel evropských feudálů a měšťanů.

Podstatná část šlechty přejímala renesanční architekturu jako módní vlnu. Na úroveň bydlení a vybavování prostorů měly značný vliv kontakty s celou kulturní oblastí Evropy.

Ve větším množství zachovalý renesanční nábytek můžeme shlédnout jen na několika zámcích. Je to především zámek v Telči, Častolovicích, Horšovském Týně, Jindřichově Hradci, Moravské Třebové, Kačeřově, Nelahozevsi, Litomyšli nebo v knihovně březnického zámku.

KAPITOLA O NÁBYTKOVÉM UMĚNÍ BAROKA

Třicetiletá válka zničila rozkvět celých území a poničila mnohá středoevropská města. Evropu rozdělilo náboženství. Po vyčerpávající válce (skončila Vestfálským mírem roku 1648) byly v Evropě vytvořeny nejen dva rozdílné a odlišné přístupy politické, ale i rozdílné přístupy k umění. Přesto se barokní princip postupně stal univerzálním vzorem pro celou Evropu. Sloh, který renesanci vystřídal, byl jistou modifikací renesance.

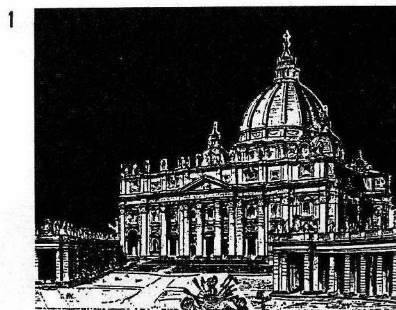
Slovo „barokní" ve skutečnosti znamená absurdní nebo groteskní a používali jej ti, kdo trvali na požadavku, aby se klasických tvarů nikdy nepoužívalo, nebo aby se nekombinovaly jinak, než to dělávali Řekové a Římané. Tito kritikové se domnívali, že ti, kdo nedbali přísných pravidel starověké architektury, projevovali politování hodný úpadek vkusu a tudíž označovali tento sloh za barokní. E. H. Gombrich

Barok se vyvinul z renesance v Itálii a od počátku 17. století ovládl celou Evropu. Architekti z Evropy nejen vzhlíželi ale i směřovali do Říma, kde církev vychovávala své architekty mezi jezuity, teatity a kapucíny. Baroko promluvilo jasným jazykem smyslů – výmluvně a tak, aby znovu získávalo a udrželo při víře a v lůně církve co nejširší „stádo oveček", a současně aby zdůraznilo postavení vladařů a aristokracie.

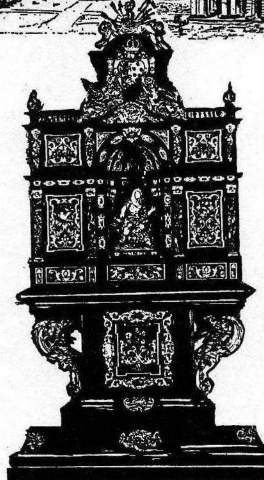
Církev v části Evropy, která přináležela pod vliv Vatikánu, při rekatolizaci otevřela plně náruč novému slohu. Po celém kontinentu včetně Anglie byla také napodobována typologie nábytku přejímaná z Itálie.

Jako prostředek protireformace a absolutismu zůstal barok Anglii, Holandsku a protestantskému severu Evropy cizí. Jestliže italský a španělský nábytek raného baroka se svými vzácnými dřevy a s náročným vykládáním mramorem, polodrahokamy a slonovinou se podobal spíše hříčkám, představoval nábytek v protestantském Holandsku, Anglii a v severním Německu

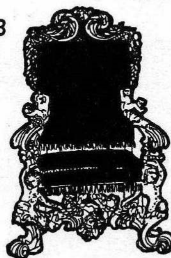
1



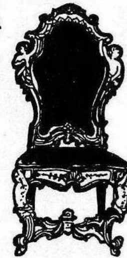
2



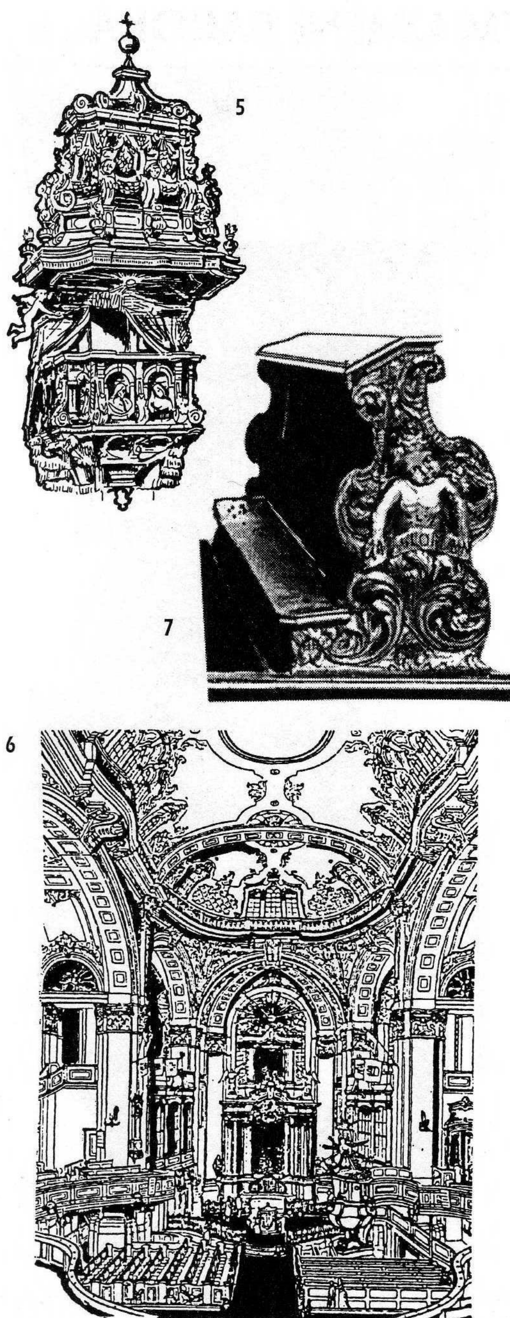
3



4



Obr. 1 S dostavbou chrámu sv. Petra v Římě byl spjat i Carlo Maderna (1556–1629), který je považován za prvního velkého architekta baroka od roku 1641 na výzvu papeže Pavla V. provedl doplnění chrámu monumentálním portikem, dokončil svatopetrskou baziliku a vybudoval nové honosné průčelí, předjímající baroko, především jako pozadí pro ceremonii papežského požehnání urbi et orbi. Nadsazením plastického zdůraznění, gradací jednotlivých ploch a architektonických článků byl vytvořen nový přístup k barokní architektonické tvorbě. **Obr. 2** Ebenový kabinet z roku 1709, dílo Giovanniho Battisty Fogginiho, zdobený pozlacenými mosaznými aplikami je příkladem přemrštěné dekorace, tak jak byla uplatněna i při tvorbě mnohých nábytkových předmětů. **Obr. 3 – Obr. 4** Dvorský sedací nábytek italského baroka. Křeslo s područkami, které tak jako přední nohy nesou andělíčci a židle, u které byl tento motiv využit na řezbářsky vypracovaných nosných částech zádového opěradla a předních noh.



produkt solidní měšťanské účelovosti. I zde byly místní odchylky patrné, i když z počátku jen nevýrazné.

Nesmíme také opomenout, že při výstavbě a přestavbě mnohých zámků a paláců se stalo právě jejich reprezentační působení základním posláním. Snahou panovníků bylo, aby jejich moc byla viditelná i navenek. Proto se šlechta věnovala rozsáhlým stavebním činnostem, rozsáhlým přestavbám svých sídel i jejich vybavováním novými interiéry v duchu baroka. Šlechta udělovala rozsáhlé zakázky na úpravu a přestavbu svých rezidencí všem, kteří svým dílem byli schopni přispět k oslavě panstva. Záliba v přepychu na panských dvorech vedla k rozvoji výroby luxusních nábytkových předmětů. Jakmile se Evropa vymanila ze středověké bídy a především pak z tragédie třicetileté války, počal rozkvět tvarů a povrchových úprav nábytku.

Horečná stavební činnost se po ukrutné a vyčerpávající třicetileté válce projevila též budováním kostelů a velkých klášterních celků. Stejně jako budování a vybavování rozlehlých panských sídel přinesly církevní zakázky netušené možnosti pro všechny řemeslné obory.

Katolická církev se také, spolu s panskými dvory, stala hlavním podporovatelem umění. I když baroko vyplynulo z atmosféry své doby a tak jako každý jiný sloh z úsilí jeho tvůrců, využila církev plně síly umění především k jitření, burcování a pronikání do hlubin lidského podvědomí. V rukou katolické církve mělo barokní umění za cíl působit na věřícího a nabídnout vykoupení ze strastí těžkého pozemského života.

Jeho emocionální síla, jeho schopnost získávat, znovu dobývat, ale i podmaňovat lidskou duši, se stala v době po skončení boje s protestantstvím silným nástrojem. Nástrojem, který na půldruhého století posléze přerostl v životní pocit, který prostoupil umění, včetně umělecké tvorby nábytku. Charakteristický barokní monumentalismus tak pro nový sloh ovlivnil a pozměnil i tvarosloví nábytkových předmětů.

Jak jsme se již zmínili, v 16. století přispěl v jižním Německu k rozšíření práce s dýhami vynález na řezání dýh ausburgského truhláře Georga Rennera. Práce v ebenu byla nahrazena dýhováním, které poskytovalo ještě větší možnosti zdobení. Rozmnožily se i řady řemeslníků, kteří virtuózně zvládali vykládání nábytkových ploch nejen drahocennými dýhami, ale i perletí a plátky jiných drahocenných materiálů.

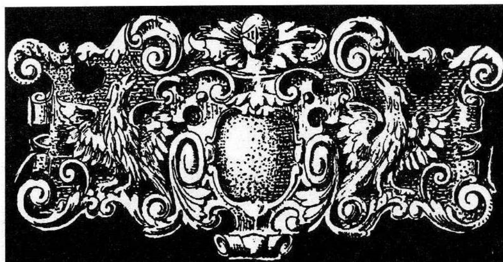
Obr. 5 Kazatelny v novostavbách barokních chrámů, ale i kazatelny budované v chrámových prostorách předcházejících slohů byly pod vlivem barokního dynamického tvarosloví naplňovány symboličností. Společná práce truhlářů a řezbářů na tvorbě kazatelen ústila často v náročné hýření použitými architektonickými prvky. **Obr. 6** Interiér chrámu (sv. Jan Nepomucký v Mnichově). Současně s kameníky a štukatéry nacházeli své uplatnění i truhlářští a řezbářští mistři. Podíleli se na vytváření atmosféry svatého místa především spoluprací na tvorbě oltářů a realizovali chrámový sedací nábytek. **Obr. 7** Kostelní pozdně barokní lavice z chrámu sv. Václava v Olomouci, které byly použity v pseudogotickém prostoru dómu.

Intarzie, technika, kterou po Evropě rozšířili v období renesance italští intarzisté, podléhala v baroku konkurenci marketerie, která našla plnou oblibu při tvorbě přepychových kusů nábytku. Marketerie začala být uplatňována již v období francouzského krále Ludvíka XIII. Marketerií byly zdobeny jak plochy úložných prostorů, tak stolní desky a často i čela lůžek. K práci na dvorském nábytku byli například do pařížské „Grande Galerie du Louvre“ zváni odborníci z celé Evropy již kardinálem Mazarinem. Na skříňových dveřích, plochách stolů a stolků byly v této technice provedeny bohaté květinové vzory, koše s ovocem a náročné ornamenty. (*Pozn.* – Marketerii k jejímu vrcholu přivedl André Charles Boulle, mistr ebenista působící v královské manufaktuře Ludvíka XIV. – *viz následující kapitola*).

I když se v baroku setkáváme s technikami úpravy povrchů a architektonickými prvky obdobnými jako v předcházející renesanci, byl vývoj v tomto období posunut do zcela nových poloh. Tak jako v renesanci, tak i v baroku vycházelo tvarosloví ze základních architektonických článků, které navazovaly přímo na starověkou řeckou a římskou architekturu. Při tvorbě nábytku i v baroku byla používána římsa, sloupy, pilíře a celá řada původně antických architektonických prvků. Jejich uplatnění a tvary se ale svým dynamickým ztvárněním zcela odlišily od renesančního pojetí.

Společným znakem barokní architektury se stala křivka, která byla uplatňována na všech nábytkových předmětech. Kruh byl nahrazován oválem, půlkruh obloukem. Ovál a oblouk se staly nejoblíbenějšími formami baroka. Klidné tvary se dostaly do pohybu, hladkost byla zvlněna a linie zakřiveny. Jednotlivé architektonické články byly sestavovány tak, aby pomocí zvlnění vzbuzovaly dojem pohybu. Oproti přísným proporcím renesance zprohýbal barok jednotlivé části nábytku. Byla to vlastně manipulace s klasickým tvaroslovím architektury, která měla vytvářet dojem pohybu.

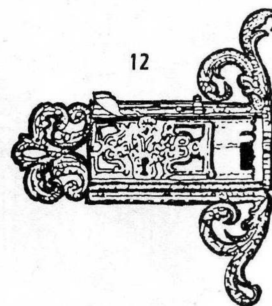
Zprohýbané a klenuté tvary nábytku, tak jak to vyplývalo z barokních principů, nebylo možné vzhledem k dřevním vláknům jednoduše ohnout. Plochy proto byly skládané z velkého počtu sklížených kusů masivního dřeva. Tyto tvary vzhledem k jeho struktuře


8

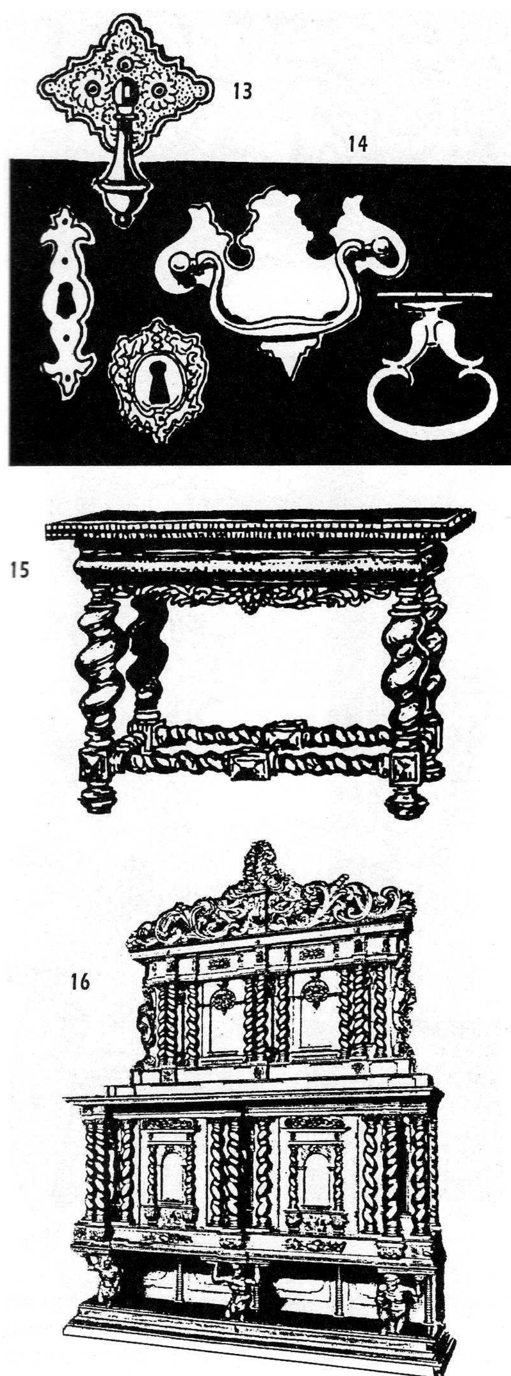

9


10


11


12

Obr. 8 Kartuš – v období baroka, ale i v předcházející renesanci často používaný ornament, vytvářený řezbou ve dřevě, malovaný a ve stavební části interiérů realizovaný ve štuku i kameni. V jeho středu byla situována plocha , která bývala využívaná pro umístění erbu, nápisu či symbolu. **Obr. 9** Barokní ornament složený z volutové konzoly, vytvořené na principu symetrické spirály a akantu, který byl vytvořený jako nápodoba listu pazderníku. **Obr. 10** Antropomorfní ornament /vycházející z lidské tváře/. Barokní nábytek byl hojně zdoben. Vedle antropomorfních ornamentů, na kterých byly zobrazovány i celé postavy, byly vytvářeny ornamenty ze zvířecích motivů, ale i z přírodních útvarů či jako geometrické ornamenty. Ozdoby byly zhotovovány nejrůznějšími technikami. **Obr. 11** Štít zámkové zděře s detailně propracovanými figurativními motivy a symboly majitelů. Štíty byly provedeny litím z bronzu a často i pozlacením. **Obr. 12** Zámek



a vzhledem k liniím vláken dřeva nebylo totiž tehdy ani možné vytvořit jinými technologickými postupy. Obtížné bylo i dýhování zvlněných ploch, které byly před dýhováním upravovány po základním vytvarování dláty a pilníky. Jednotlivé kousky dýh, často i dýhové mozaiky (zpravidla zhruba ve velikosti dlaně), byly nalepovány klihem na dřevěný základ. K povrchu pak byly přitlačovány pomocí pytlíků naplněných rozehřátým pískem. Větší listy dýhy nebylo možné nalepovat, protože by se dýhy porušily při přitlačení na zprohýbané plochy. Při klížení byly také používány šablony vyrobené jako negativy k dýhovaným plochám. Požadované rozvolnění barokních tvarů bylo často v protikladu s vlastnostmi rostlého dřeva.

Typickým příkladem bylo časté použití barokního zvlněného sloupku převzatého ze stavební architektury nebo zvlnění říms a profilů. Tyto prvky byly používány u všech nábytkových druhů. Výrobně náročné byly ve dřevě vytvářené štíty, kartuše, girlandy, věnce a festony. Charakteristickými znaky baroka se stala rozkošatělost forem, vedoucí často až k neukázněnosti a libovůli. Bohatost a dynamika tvarů, současně s přemírou ornamentiky, měly udivovat. Klasickou jednoduchost renesance vystřídala tvarová rozmanitost a složitost, typická pro všechny druhy dvorského nábytku.

Přitom starostlivost tvůrců barokní architektury spočívala ve stmelení rozevlátých kompozic v jeden celek. Mohli bychom poznamenat, že i když se barokní nábytkové tvarosloví vyvíjelo postupně a zpočátku navazovalo na renesanční prototypy, nahradilo záhy svojí náročnou dynamičností renesanční strohou spekulativnost.

Tvůrci nábytkových předmětů jakoby si libovali i v naturalistické plastické výzdobě a současně i ve složitých řezbách. Základní změna oproti renesanci se dotkla nejen proporcí jednotlivých nábytkových předmětů, ale i jejich umisťování v prostoru. Truhla, příborník, postel, stůl, lavice, křeslo, stolička – nábytek, který se stával zcela běžným vybavením i měšťanských příbytků, nabýval ve dvorských interiérech stále víc na svém reprezentačním poslání. Cílem vybavovaných prostorů bylo vytvoření povznášejícího dojmu.

Nábytek neměl jen prostě sloužit základním funkcím obývání. Jeho úlohou byla i služba náročné ideologii barokní doby. Jeho úkolem bylo iluzivní působení a jeho posláním se stala reprezentace. Vlastní výtvarný barokní princip a především rytmus architektury, vyža-

Obr. 13 Úchytka **Obr. 14** Kování – štítky zámkových zděří a úchytky. **Obr. 15** Stůl vyrobený ve Flandrech v první polovině 17. století, u kterého nohy a trnoží bylo vytvořeno vřetenově vytvarovaným soustruhováním. **Obr. 16** Vřetenové sloupy byly aplikovány i na úložný nábytek, často i jako zdvojené sloupky. Bufet provedený z ořechového dřeva, práce Johana Kellera z Basileje z roku 1664.

doval vytvoření celku vybavovaných interiérů – sladění nábytku v jeden neměnný prostorový celek. Tomuto požadavku napomáhalo i sjednocení vzhledu použitých materiálů, způsobu použití dekorativních prvků.

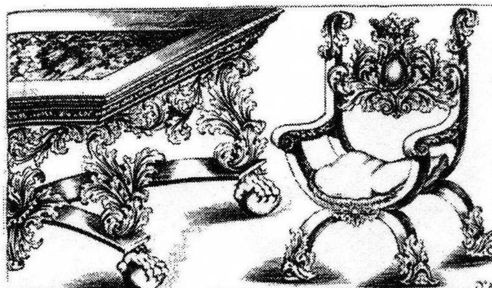
Život na šlechtických panstvích se stal jednou velkou a nepřetržitou podívanou – jakousi jednotnou divadelní scénou a interiéry měly za cíl působit na ohromeného návštěvníka.

I když byl mobiliář v dvorských rezidencích postupně doplňován menšími kusy, které byly často získávány i nákupem v zahraničí, byly zpravidla zámecké a palácové interiéry zařizovány jednorázově a byly právě proto řešeny jako nedílné celky. Detaily, výtvarné motivy, řezby, výběr stejných dřevin a barevnost nábytkových předmětů byly jejich výtvarnou spojnicí. Tento princip tvorby barokních interiérů přejímali i zámožní měšťané. Baroko na panských dvorech inscenovalo nejen celé interiéry, ale celý způsob života. Byla to podívaná, řízená přísně dodržovaným ceremoniálem. Snad nejvíce nápadné to bylo u sedacího nábytku.

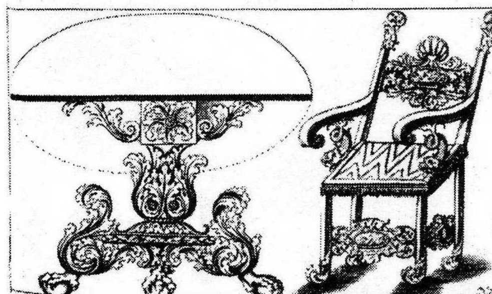
Tak jako se nám dnes obtížně chápe funkce bydlení v barokních zámcích, tak náročné je pro dnešního člověka pochopit i základní funkci barokního sedacího nábytku. Dnešní židle, křeslo, či lavice má za cíl nabídnout maximální pohodlí. V sedmnáctém století se na honosný sedací nábytek v aristokratických sídlech usedalo na znamení společenského postavení. Dvorský i církevní sedací nábytek musel především plnit v prostorách paláců, zámků i chrámů reprezentativní funkci.

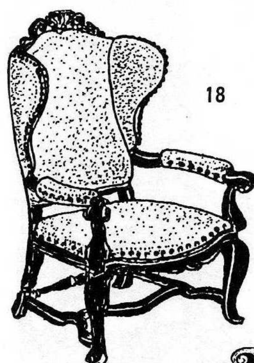
Náročné architektonické působení interiérů bylo vytvářeno mj. stabilním řazením jednotlivých předmětů v neměnné celky a sedací nábytek přitom sehrával svoji zcela nezastupitelnou roli. Reprezentačního vzhledu bylo, vedle výtvarného řešení, docilováno především stupňováním jeho rozměrů. Výška zádových opěradel vyjadřovala důstojnost osoby, která směla sedadlo používat.

Dvorský sedací nábytek, tak jako ostatní mobiliář, byl utvářen především tak, aby navozoval pocit majestátnosti a vznešenosti. Celkový vzhled byl umocňován náročnými řezbářskými detaily na všech dřevěných viditelných částech. Hojnost dekorativních motivů a přeplněnost ornamenty nebyly znaky pouze baroka. Bohatost forem na dvorském sedacím nábytku s přemírou řezbářských detailů byla běžná již v období vyzrálé renesance. V baroku ale nebylo snad na dvorských nábytkových předmětech místa, které by nebylo pokryto ornamentem. Područky vytvarované prohnutím byly zakončovány volutami, zdobenými jemným



17



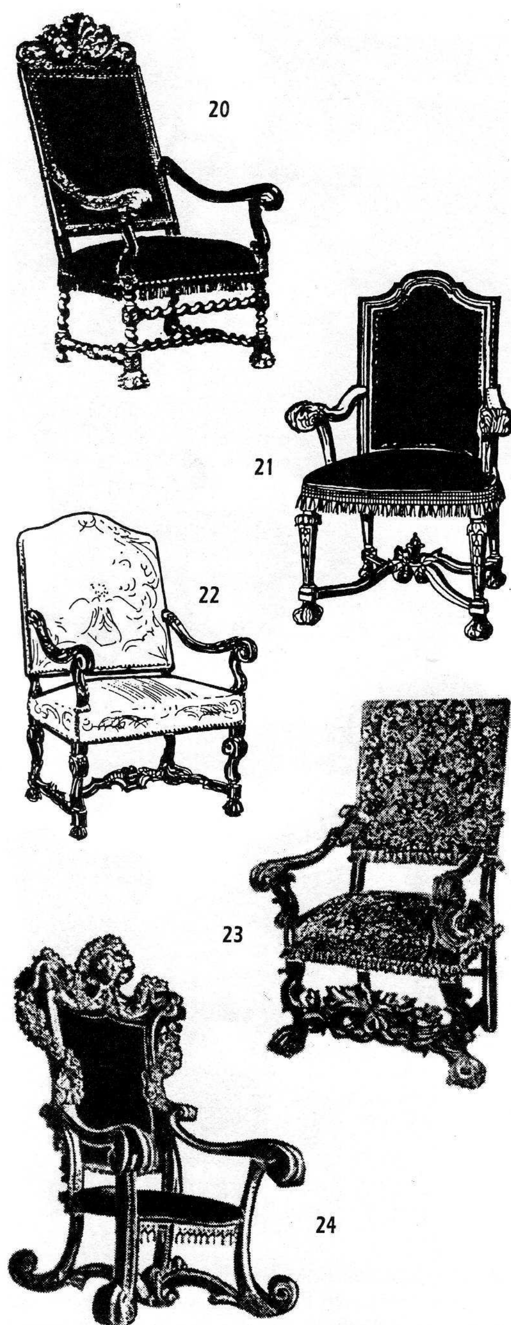


18



19

Obr. 17 Vyobrazení návrhů stolového a sedacího nábytku na mědirytinových grafických listech, které byly vydány pražským truhlářem Markem Nonnenmachrem v roce 1710. **Obr. 18 – Obr. 19** Mezi dvorským nábytkem se v druhé polovině 17. století rozšířila obliba křesel s vysokým zádovým opěradlem, která byla v jeho horní části opatřena bočními opěrkami hlavy. Tato křesla byla předchůdci čalouněných křesel nazývaných „ušák", které se v následujícím století staly v intimních soukromých částech dvorských staveb velkou módou.



dekorem. Detailní řezbářská práce byla věnovaná především nohám sedaček, židlí, křesel a pohovek.

Nebyly to však jen řezbářské práce, které zvyšovaly tvarový účin barokního sedacího nábytku. Uplatnily se i bohaté tvary vytvářené soustruhováním. I čalounění zvyšovalo jeho vznešenost. Křesla, židle, lavice i sedačky byly opatřovány potahovými látkami, které stejným potahem, se stejnou barevností a stejným dekorem vytvářely jeden celek. Práce čalouníka byla stále náročnější. Už několik století před obdobím baroka byl např. ve Francii „tapezarius" důležitým pracovníkem u královského dvora. Staral se tehdy o textilní dekoraci králových interiérů při jeho stěhování z jednoho sídla na druhé.

Textilu se používalo jako nejúčinnějšího dekorativního prostředku. Bohaté závěsy, zejména kolem lůžka, napomáhaly vytvářet pompézní architekturu. Čalouníkovi zůstalo mnoho práce i při ustálení panovníkova pobytu. Stalo se zvykem každého půl roku vyměňovat textilní vybavení místností. Za vlády Ludvíka XIV. se dokonce textil na dvoře obměňoval čtyřikrát do roka.

Svým výtvarným řešením náročně tkané gobelíny mnohdy potlačovaly i působení dřevěných částí. Byly to vedle gobelínů hedvábné látky s vytkávanými nebo vyšívanými vzory. Takto vypracované dekory se staly plnohodnotnou součástí i náročných řezbářských prací. Na plochách zádových opěradel i na sedacích plochách byly komponovány náročné ornamenty. Současně při kvantitativním vzestupu evropské textilní výroby byly na vysokou úroveň rozvinuty techniky tkaní.

Francouzská výroba začala již jako výroba manufakturní před polovinou sedmnáctého století. Barokní způsob zařizování pak vedl k rychlému vývoji tkalcovských technik. To již i náročné ornamenty mohly být vytkávány na vysoké výtvarné úrovni.

Na takto náročně působící sedadla bylo možné usednout jen podle přísně dodržovaného ceremoniálu. Způsob usednutí, způsob sezení i vlastní umístění sedacího nábytku byly součástí symbolické procedury. Přitom i pro vrchnost a pro nejmocnější platila neměnná pravidla. Privilegované osoby svou předem danou roli i při sezení doslova hrály. Právo na použití židle, usednutí na křeslo, na vyšší nebo nižší sedadlo, nebo na obyčejnou sedačku bylo v panských sídlech striktně dodržováno. Posadit se na jednotlivý typ se-

Obr. 20 Čalouněné barokní křeslo s vřetenově soustruhovanými nohami a trnoží. Nohy byly ukončovány zploštělými koulemi. **Obr. 21** U barokního sedacího nábytku byly vždy jednotlivé části samostatnými prvky. Nohy, opěradla, luby a trnože vznikaly jednotlivě. **Obr. 22** Křeslo s tvarovanými loketníky a bohatě vyřezávanou trnoží. **Obr. 23** Čalounění náročně vyšívanou potahovou látkou. Nosná (spodní) část barokového křesla byla často vytvářena s bohatě vyřezávanými ornamenty. **Obr. 24** Italské chrámové křeslo pro církevního hodnostáře Guardiagrele S. Maria Maggiore z doby kolem roku 1700. Girlandy obepínající zádové opěradlo a voluty na loketnících a nohách křesla zdůrazňovaly honosnost tohoto sedadla.

dadla bylo možné jen podle řádu, který se stal závazným postupně na všech evropských dvorech.

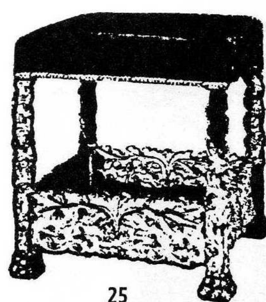
Rozdíl mezi použitím židle, taburetu nebo křesla vyjadřoval vznešenost a zařazení jeho uživatele. Polyant byla nízká skládací sedačka s poduškou, která byla volně ukládaná na sedací plochu. (Zkřížené nohy do X připomínají sedátko „placent", s oblibou používané již v renesanci.) Taburet byl oproti polyantu vyšší s pevnými nohami. Oválné nebo čtvercové neodnímatelné čalounění sedací plochy bylo nesené čtyřmi nohami, zpravidla vyztuženými bohatě řezaným trnožím. Při návštěvě vévodkyně u princezny mohly například usednout obě do křesel. V přítomnosti panovníka mohly však obě použít jen taburetu nebo polyantu. Židle „chaise" a především křesla „fautuil" přináležely pouze vyvoleným.

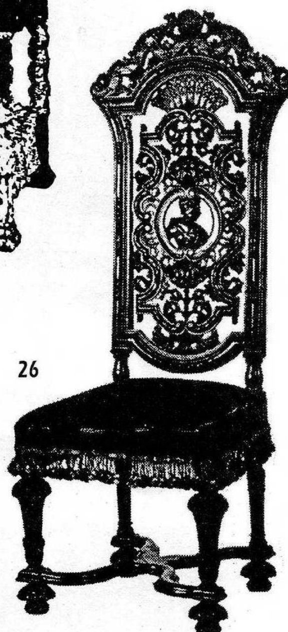
Je pravdou, že vedle své reprezentační složky byla barokní křesla, lavice a židle oproti renesančním sedadlům rozmanitější a především pohodlnější. Na první místo ale bylo kladeno jejich reprezentační působení. Okázalost baroka ovlivnila i sedací nábytek. Nejenže se stal reprezentačním vybavením palácových a zámeckých prostorů, ale především zmohutněl. I židle byly zvětšeny, to jak do šířky, tak i do výšky. Stejně jako v renesančních sálech byly židle stavěny podél stěn a stávaly se jejich dekorací. Čelní strana byla proto bohatěji zdobena náročnými řezbami. Na mobiliáři byly uplatňovány stejné dekorativní prvky, které tak propojovaly celý interiér. Barokní princip byl spojený s gradováním forem a se stupňováním barevného účinku.

Do arzenálu tvorby byl také cílevědoměji zakomponován účinek světla a stínu a to nejen v monumentálních prostorách, ale i při výstavbě nábytkových předmětů. Na jednotlivých nábytkových plochách usilovali jejich tvůrci o vyniknutí kontrastů. Napomáhalo tomu zdůraznění jednotlivých prvků a článků, na kterých se střídal stín se světlem.

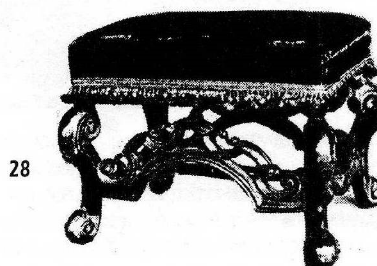
Novinkou baroka bylo i čalounění. Polštáře, které byly dříve pokládány na tvrdé dřevěné plochy sedadel, byly pro pohodlnější sezení nejen spojeny s dřevěnou částí sedacích ploch v jeden celek, ale čalouněním byly opatřovány i zádová opěradla, područky a mnohdy i postranní opěradla.

Jako potahové látky sloužily samety s plasticky sestřihovaným vlasem, zdobené honosnými květinovými

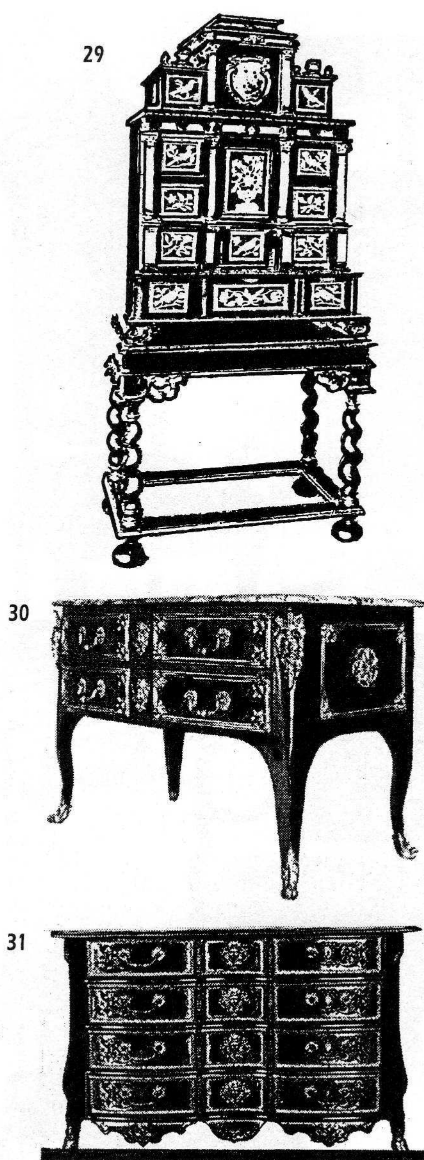

25


26


27


28

Obr. 25 Taburet z období raného baroku a vyrobený v Čechách v poslední čtvrtině 17. století. Bohatě vyřezávané trnoží s motivy listoví i náročně vyřezávané nohy jsou svědectvím o vyspělém řezbářském řemesle ve střední Evropě. **Obr. 26** Židle podle návrhu Daniela Marota, jednoho z mistrů francouzského baroka, který ve svých pracích s oblibou používal figurálních motivů ornamentů vytvářených z akantových listů. **Obr. 27** Čalouněné křeslo, u kterého byla na potahové látce použita kompozice velkých květinových vzorů na zádových opěradlech a plochách sedadel. **Obr. 28** Nízká sedačka s pevným čalouněním z roku 1685.



Obr. 29 Kabinet vyrobený v Augsburgu ve druhé polovině 17. století především z ebenového dřeva. Horní část byla postavena na stolovou konstrukci ze soustruhovaných vřetenových noh, vybavena zásuvkami vykládanými na čelech barevnými kameny byla zakončena nástavcem. Mezery mezi zásuvkami a drobnou skříňkou byly ozdobeny sloupky z alabastru a ukončeny pozlacenými hlavicemi. **Obr. 30** Komoda na vysokých nohách, pocházející z roku 1715, byla zdobena marketerií a mosazným pozlaceným kováním. **Obr. 31** Komoda vytvořená na počátku 18. století byla ozdobena arabeskami podle návrhu Jeana Beraina. Marketerie, které vévodily především křivky, úponky a arabesky nahradily ve výzdobě nábytkových předmětů plastickou řezbu.

dekory. Často bylo používáno i hedvábí s vyšitými plasticky působícími vzory. V období baroka vyvstaly ještě více rozdíly, kdy na jedné straně bylo bydlení považováno za reprezentační symbol a na straně druhé zůstávalo pouhým nástrojem k uhájení základních lidských potřeb. Baroko zcela odlišilo svět panstva od světa poddaných a ovlivnilo i oblékání dvořanů. Se španělskou módou, kterou přebíraly evropské dvory již od doby renesance, vznikla potřeba ukládat oděvy zcela jinak, než tomu bylo doposud, kdy pro uložení šatstva, které se nevěšelo, ale skládalo, dostačovaly truhly. Dlouhé dámské šaty, bohatě vypracované a vyztužované, tak aby vytvářely dojem vznešenosti, bylo nutné věšet do úložných prostorů, poskytujících volný vnitřní prostor. Truhly byly nahrazeny jednodílnými a především dvoudílnými skříněmi.

Pro barokní střední Evropu se stala dvoudveřová skříň typickým nábytkovým předmětem. Velkými pilastry členěná skříň na šaty s dvojitými dveřmi si podržela po celé barokní období svůj základní barokní tvar. Čela skříní, architektonicky členěná, přejímala snad všechny ozdobné prvky z fasád stavebních děl tehdejších barokních staveb. Truhla, která byla součástí mobiliáře po celá tisíciletí, která poskytovala možnost ukládání osobního a rodinného prádla i šatstva, byla postupně vytlačována i z měšťanských domácností.

Ve dvorském nábytku nabyla truhla nového uplatnění. Sloužila jako truhlice pro uložení cenností. Byla vyzdvižena na vyšší podstavec a vypadala jako drobnější kabinetní skříň. Tento ozdobný předmět se stal také nedílnou součástí výbavy vznešených šlechtických nevěst. Bylo to pokračování truhel svatebních (cassone da nozze), které našly své uplatnění v období renesance. Tyto barokní truhlice byly drobnějších rozměrů a sloužily především jako schránky pro uložení klenotů.

I kabinetní skříně dostávaly ještě okázalejší vzhled. Vybavené množstvím zásuvek a přihrádek, které bývaly kryté dvířky a výklopnou deskou tvořící uzávěr, s mnoha ozdobnými prvky, byly ozdobou barokních interiérů. Truhlu pak v dvorském mobiliáři zastoupila komoda (prádelník – bureau commode), sloužící k ukládání prádla, která byla vybavená velkými zásuvkami, širokými na celou šířku čela. Postupný počátek vytvoření komody je možné sledovat v plné míře již v renesanci a v Německu dokonce v období pozdní gotiky.

Můžeme ji považovat hned po truhle za nejstarší typ úložného nábytku. Je ale pravdou, že její konečná podoba se ustálila teprve až v době vrcholného baroka. To již také zcela zevšeobecněla v dvorském i měšťan-

ském prostředí evropských domácností. Z ní se vyvinula jednak komoda s psacím pultem – komodový sekretář, ale i z části prosklená skříň na porcelán, která byla předchůdcem skleníku. Komodový sekretář, který se stal v baroku velmi oblíbeným nábytkovým předmětem, vycházel z účelového spojení komody, výklopné desky, která sloužila jako psací plocha a skříňového nástavce.

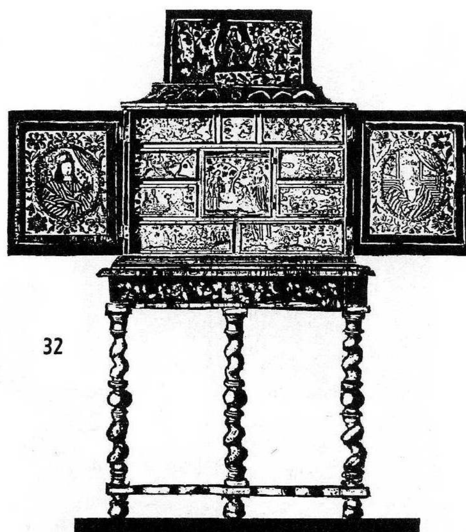
S rozšířením vzdělanosti se na panských dvorech začaly objevovat i knihovny, kterým byla v období baroka věnována náležitá péče především v klášterech. Knihovny ale nechyběly ani na zámcích a v palácích. Vlivem zvýšených reprezentačních nároků ocital se i stolový nábytek stále víc ve středu pozornosti uměleckých řemesel.

Konzolový stůl, „table console", který se stal oblíbenou součástí komponovaných úprav stěn především v následujícím rokoku, byl součástí kompozice již ve vznešených barokních interiérech. Náročným zpracováním plnil svoje poslání – být především reprezentačním předmětem. Sloužil totiž pouze pro postavení svícnů a rozličných dekorativních předmětů.

Stoly jídelní, stavěné do středů jídelních sálů, měly své ustálené místo již v období renesance. Velká péče byla věnována stolní desce, která byla zdobena náročně vykládanými dýhami do zajímavých „figur". Největší péče byla věnována nohám stolů. Jejich řešení mělo v baroku celou řadu tvarových i dekoračních variant.

Současně s honosnými velkými jídelními stoly byly vyvinuty i drobnější stolky a stolky hrací. Byly to také stolky s trojúhelníkovou a především kruhovou stolní deskou a s drobnými zásuvkami. Novinkou v řadě stolového nábytku se v baroku stal i speciální stolek toaletní. Své pojmenování dostal podle francouzského slova „toile" – plátno, které bývalo na stolku rozprostřeno tak aby na něm mohly být rozestavěny toaletní potřeby. Toaletní stolek vybavený přihrádkami obohatil skladbu stolového nábytku a posléze se stal nedílnou součástí vybavení ložnic.

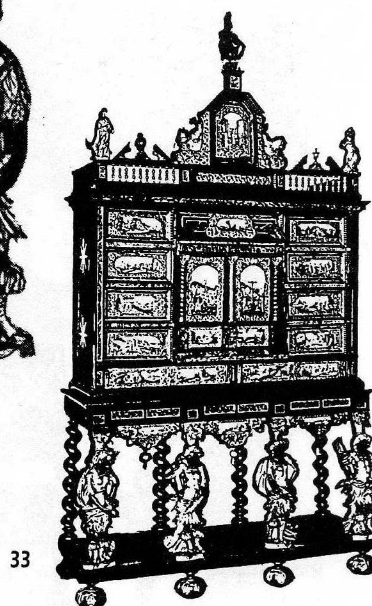
Ložnice nepozbyla na svém významu ani v baroku. Právě naopak. Tomuto intimnímu prostoru bylo odňato všechno soukromí. Došlo to tak daleko že se ložnice stala středem dění celých panovnických dvorů. Závažné návštěvy přijímali nejen feudálové, ale i jejich dámy vleže v posteli. Přitom středověký typ postele s nebesy nesenými čtyřmi sloupy přetrvával až do 17. století. I když se renesanční princip nezměnil, i u lehacího nábytku byly místo rovných sloupků nesoucích honosný baldachýn vytvářeny bohatě barokně tvarované a točené sloupy, nesoucí náročné drapérie.



32



34



33

Obr. 32 Kabinet na stolovém podstavci se zásuvkou stojící na pěti soustruhovaných vřetenových nohách, vyrobený v období kolem roku 1675. **Obr. 33** Stolový antverpský kabinet, vytvořený v období kolem roku 1625. V horní části byl umístěn skříňkový úložný prostor, jehož dvířka stejně tak jako čela zásuvek byly ozdobeny scénkami ze života v Cupidu. Spodní část byla vytvořena náročným způsobem ze sochařsky ztvárněných postav černochů, nesoucích na svých hlavách pokrytých turbany základovou část kabinetu. **Obr. 34** Detail kabinetu. Řezbou z ebenového dřeva částečně zlaceného sochařsky vytvořená postava mouřenína.

Byl to ale opět kubus vytvářený z látky, jakýsi domek vymezený závěsy splývajícími z baldachýnu.

Barokně architektonicky členěná s balustrádovými podpěrami a s nákladnými textilními závěsy byla postel monumentálním nábytkovým kusem. Byla i jakousi divadelní scénou. Její rozměry tak jako rozměry ostatního barokního nábytku zvyšovaly okázalost a reprezentativní nádheru. Pompézní výtvarné řešení a přísná vázanost nábytkových předmětů s prostorem se staly i zde hlavní zásadou tvorby barokního interiéru.

K základním typům nábytku přibyly v ložnicích nejrůznější doplňky. Stalo se zvykem uchovávat zde menší zásoby jídla a nápojů. Proto k tomuto účelu sloužily malé bufety „buffets de lit". Lůžku pak bylo podřizováno umístění ostatního nábytku. Ať to byly toaletní či konzolové stolky, sedací nábytek nebo skříňové hodiny. Svoji bohatou architektonickou členitostí, balustrádovými podpěrami a nákladnými závěsy se stalo výrazným architektonickým dílem, na kterém měl nejvíce práce čalouník.

Je pozoruhodné, že Itálie, která v barokní architektuře, malířství a sochařství sehrála tak zásadní roli, ve tvarování nábytku zůstávala postupně pozadu za tvorbou nábytkářů ostatních evropských zemí. Od poloviny 17. století začala Itálie v kulturním světě ztrácet své vedoucí postavení a opožďovala se především za Francií, která získala náskok a to nejen v politice a ekonomice, ale i v tvorbě nábytku. Zůstala pozadu také za měšťanským nábytkovým uměním severní Evropy. V těchto zemích si měšťanstvo udrželo nejen prestiž, ale jeho vkus se stal směrodatným ukazatelem i pro vývoj a charakter slohu.

Francouzské baroko

Byla to pak především Francie, která se při tvorbě oslnivých předmětů dvorského nábytku v duchu klasicistního pozdního baroku stala vůdčí silou v celé Evropě. Francie, která byla v umění ještě do počátku období 17. století stále závislá na Itálii, Nizozemí, ale i na Německu nejenže dosáhla při tvorbě nábytku samostatného výrazu, ale stala se svým vystupňovaným úsilím o samostatný výraz vzorem pro všechny evropské dvory. Dosáhla vrcholů při tvorbě nábytkových před-



Obr. 35 Lůžko, které navrhoval Daniel Marot, jeden z předních mistrů ornamentálních rytin na dvoře Ludvíka XIV., autor mnohých výtvarných řešení, uplatněných při tvorbě nábytku ve slohu francouzského baroka. **Obr. 36** Detail područky (loketníku), ukončené tělem anděla, kterou na svém rameni nese černoušek tvořící přední nohu křesla se zakončením lví tlapou. Čalouněné křeslo s profilovanými područkami a soustruhovanými nohami s potahovou látkou s geometrickým dezénem bylo vyrobeno v letech 1675–1700 na severu Itálie. **Obr. 37** Křeslo z ořechového dřeva, částečně polychromované s motivy černoušků a andílků, vytvořené pro jednu z předních benátských rodin. Křeslo pochází z okruhu sochaře Andrea Brustona (1662–1732), který jako vynikající řezbář vytvořil řezaný nábytek u kterého uplatnil figurální plastiky umisťované na běžně nezvyklých místech a pojaté jako sochařská díla. **Obr. 38** Křeslo.

mětů, které nebyly překročeny. Umění, včetně umění nábytkového, bylo ve Francii propojováno jako jeden ze služebníků politiky absolutismu a to již za panování Jindřicha IV., kdy byly založeny umělecké dílny v galerii Louvre a kdy byla založena Akademie (1635). Nábytkovými předměty byly vybavovány početné šlechtické paláce stavěné na přání panovníka a princů pocházejících z královské krve. To doznívala pozdně renesanční tradice a do té doby silné italské vlivy. Zároveň se rýsovaly principy specificky francouzské s plným pojetím reprezentativnosti a okázalosti. Mezi představiteli této střízlivé elegantní architektury na cestě k baroknímu klasicismu stál v popředí architekt François Mansart. Období pozdního baroka stylu Ludvíka XIV. jsme věnovali celou následující kapitolu. I když nábytkové umění neslo s sebou až do zralého baroku středověké prvky, nabylo i v ostatních částech Evropy v období vrcholného baroka i při tvorbě nábytku nových specifických rysů.

Anglické baroko

Osobitým způsobem se projevilo baroko v Anglii. Po znovunastolení Stuartovců (1660) do čela ostrovního království – po jejich návratu z exilu na kontinentě, našlo baroko uplatnění i na panovnickém dvoře. Stuartovci se snažili uvést na svůj královský dvůr onen lesk a onu nádheru, kterou mohli obdivovat při vnuceném pobytu ve Francii. Angličtí nábytkáři oproti francouzským „ebenistům" vyrábějícím skříňový nábytek i tvůrcům sedacího nábytku „chaisier" vytvářeli nábytek méně honosný. Oproti okázalosti francouzského dvora Ludvíka XIV. byl anglickými truhláři vyrobený nábytek jednodušší a především pohodlnější. Dekor na nábytkových předmětech byl spíše klasicistní než barokní. I dezény potahových látek, kterými byl potahován sedací nábytek, vyráběný v Mortlake od počátku 17. století, byl decentní a střízlivý, odpovídající konzervativnímu vkusu Angličanů, byť byly dezény navrhovány francouzskými a vlámskými umělci.

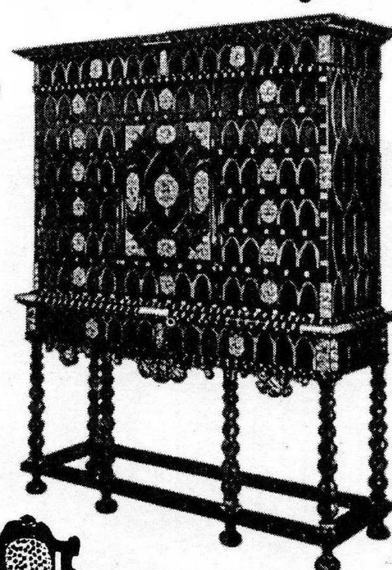
Baroko v severní Evropě

V severní Evropě se sloh baroka uchytil ve zcela osobité a značně zjednodušené podobě. Holandská varianta tohoto nového slohu zde našla své uplatnění a stala se také inspirací jak pro nábytkáře v Anglii, tak následně i v sousední části Německa. A i když napří-

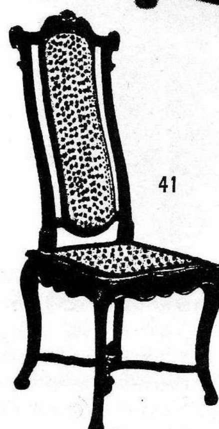
39



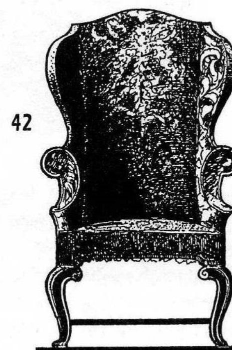
40



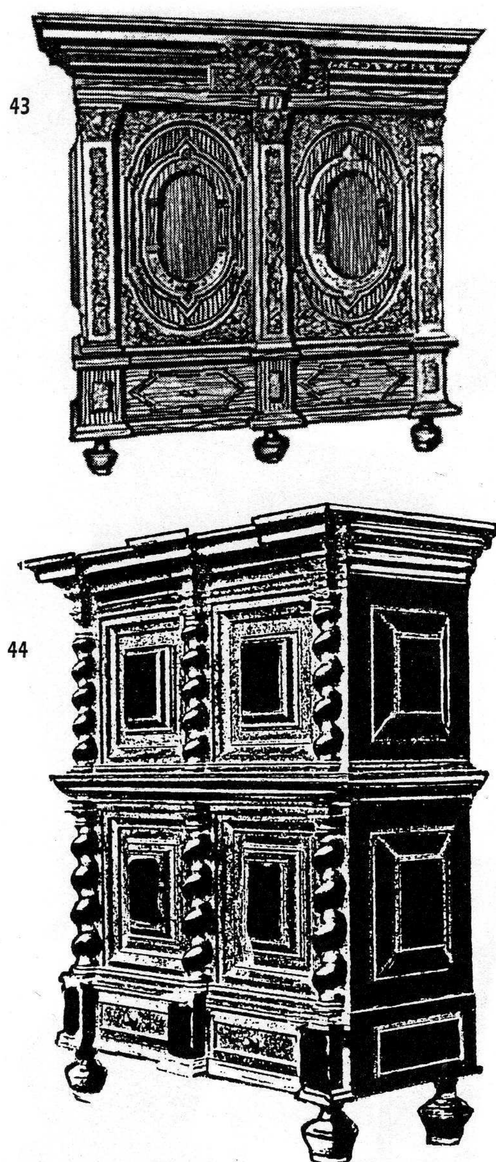
41



42



Obr. 39 – Obr. 40 Kabinety patřily i v anglických interiérech šlechty a bohatých měšťanů k oblíbeným předmětům. Masivnost a temnou barvu dřeva, které určovalo vzhled náročného dvorského nábytku, se snažili umělečtí řemeslníci zmírnit technikami intarzie a marketerie. **Obr. 41** Židle z počátku 18. století, u které již i angličtí nábytkáři začali tvarovat zádová opěradla, změkčované stejně jako sedáky pedikovými výplety. **Obr. 42** Celočalouněný „ušák", nabízející jeho uživatelům pohodlné sezení se v Anglii stal součástí vyráběného sortimentu anglického nábytku již v počátku barokního období.



Obr. 43 Dvoudveřová skříň „Schapp". Tento tvarový typ skříně se stal oblíbeným nábytkovým předmětem měšťanských domácností v letech přibližně 1680–1720. Krajově se v detailech tyto skříně lišily. Schapp z Gdaňska měla zploštělý štít s mohutně řezanou klínovou výplní v orámovaných polích. Lübecký typ byl naproti tomu vybavován zvlněným štítem. I zde měly velký vliv rytinové předlohy vypracované několika autory. **Obr. 44** Hamburská barokní čtyřdveřová skříň s vřetenovými sloupky, vytvořená na principu rámové konstrukce a vybavená ve spodní části dvěma zásuvkami, byla objemným kubusem skoro dva a půl metru vysokým, dva metry širokým a hlubokým více jak devadesát centimetrů.z doby kolem roku 1680.

klad našel barok v Holandsku své uplatnění až po roce 1640 a to ve značně zjednodušené podobě, byl svými charakteristickými rysy svébytným projevem měšťanského baroku. V Holandsku, ve Skandinávii i v severní části Německa, tedy v protestantské části Evropy, byl vliv feudálního baroka a jeho francouzské varianty – feudálního klasicismu, daleko menší, než v oblastech, které byly pod přímým vlivem tohoto „jezuitského" slohu. V protestantském rajonu, včetně Anglie, se baroko prosazovalo pomalu a omezovalo se zpočátku jen na ornamentiku. Pojetí baroka v protestantismem oddělené Evropě prošlo oproti katolickým zemím zcela odlišným vývojem. Bylo to i tím, že do těchto částí Evropy přicházel z uměleckých středisek barokní sloh se značným zpožděním. Přitom severozápadní Německo, od Hamburgu až po území kolem Gdaňska, vytvořilo v 17. století při tvorbě nábytku pozoruhodnou jednotu. Byl to pak především Hamburg, který se proslavil v letech 1660–1680 svými typickými čtyřdveřovými skříněmi, které předcházely ještě oblíbenější skříně dvoudveřové.

V Holandsku, Anglii i v severním Německu byl nábytek produktem solidní účelovosti. V těchto zemích se totiž směrodatným ukazatelem pro charakter tohoto nového slohu stalo především měšťanstvo, které si udrželo své postavení i prestiž, a svým vkusem ovlivnilo tvorbu barokního nábytku. Typickým zde bylo uplatňování soustruhovaného dřeva. Dubový nábytek z masivního dřeva byl teprve ve vyzrálém baroku nahrazován výrobky z ořechových dýh. Ořech se ale stal oblíbeným materiálem především v Anglii. Zde byl za tímto účelem vysazován na celém ostrově. V hansovních městech na březích baltického moře byly z ořechového dřeva vyráběny mohutné skříně, které svým objemem a náročným barokním členěním vévodily prostorám měšťanských domů.

V období baroka byla mezi měšťanský nábytek z dvorského mobiliáře přijata psací skříň. Vyšla ze spojení komody, která se již stala běžným kusem v příbytcích měšťanů, psací části a kabinetu. Spodní část byla řešena jako stůl a měla část pod stolní deskou a horní část byla v podobě kabinetu.

Tento typ se potom v drobných obměnách udržel až do počátku dvacátého století.

Baroko v Čechách a střední Evropě

Ve střední Evropě byl nástup baroka dobou ukončení třicetileté války. Bělohorské vítězství císařských armád nad českým stavovským vojskem nastolilo drastickou proměnu života společnosti i životního stylu. Skončily hrůzy válečných bitev, které si nezadaly s ple-

něním usedlostí vesnic a měst. Skončily hrůzy veřejných poprav, hrůzy ze stromů ověšených lidskými těly. Zůstala rozvrácená hospodářství, bída a strach.

Katolická církev dobývající zpět své kdysi ztracené pozice využila v plné míře baroko jako výtvarný projev této nečekané proměny. Nástup baroka se stal především v Čechách nástupem nástroje církevní propagandy. V nastalém míru pak šlo o to připomínat velkolepými stavbami chrámů, klášterů a sídel panstva, které zbohatlo konfiskacemi jmění, onu velkou společenskou proměnu. Nejen cizáci, ale i česká katolická šlechta byla stržena proudem kořistnictví a potřebou velkolepé reprezentace. Stavby i nábytek v předcházejícím století tvořený tak, aby odpovídaly svému základnímu funkčnímu poslání, začaly být monumentalizovány.

V čele těchto počinů ještě v průběhu třicetileté války a jako příklad velikášství byl v Praze postaven mohutný komplex Valdštejnova paláce. Celý tento monumentální kolos byl nazýván „vrcholným zjevením nastupujícího baroku". V paláci, který byl naplněný orientálními koberci a koženými tapetami, vévodily z Itálie dovážené kabinety vykládané slonovinou a náročný nábytek, vyrobený v jižním Německu.

Valdštejnovi krása předmětů, kterými se obklopoval, ať to byla architektura nebo umělecká díla, byla především „skvělou folií" k jeho ohromnému hmotnému rozmachu.

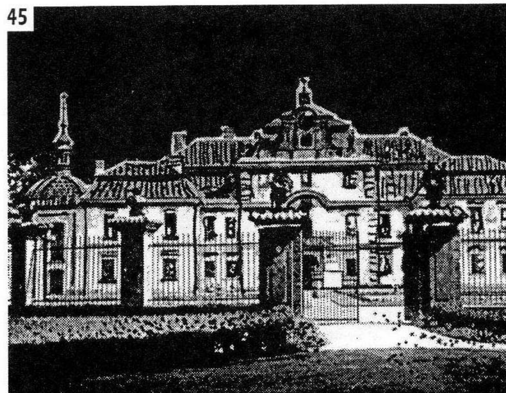
Z období českého baroka jsou známy a dochovány překrásné kusy nábytku svědčící o vysoké úrovni návrhů i kvalitě řemeslné práce. Známé jsou návrhy chrámového mobiliáře pro klášterní baziliku v Kladrubech a oltáře v kostele v Novém Hradci vypracované architektem Janem Blažejem Santinim Aichelem.

Z návrhů dalšího velkého barokního tvůrce Františka Maxmiliána Kaňky jsou známé především realizace vybavení knihovny pražského Klementina i úpravy a interiéry Černínského paláce.

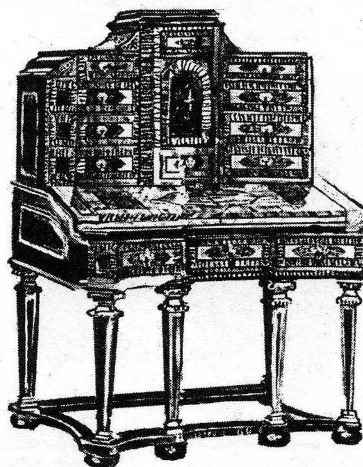
Z oltářů, které Kaňka navrhoval, to byly hlavní oltáře v kostele P. Marie ve Staré Boleslavi a v kostele sv. Václava na Zderaze. Byl to i oltář v zámecké kapli v Jindřichově Hradci a boční oltáře v pražském chrámu sv. Salvátora, ale i v pražském staroměstském Týnském chrámu. Kaňkův spolupracovník F. I. Prée dodával návrhy pro několik kostelů na Mladoboleslavsku. Jeho návrhy ve vysoké kvalitě realizoval kosmonoský truhlář Prokop Vyšohlíd.

Z prací Kiliána Ignáce Dientzenhofera, dalšího předního tvůrce tzv. „českého baroka", který po svém otci Kryštofovi pokračoval v pracích pro pražský břevnovský klášter, je známý mobiliář klášterního kostela.

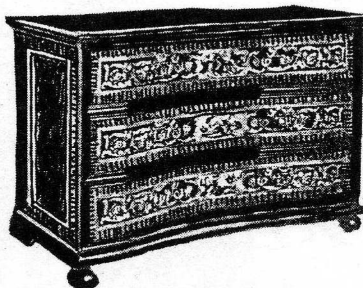
45



46

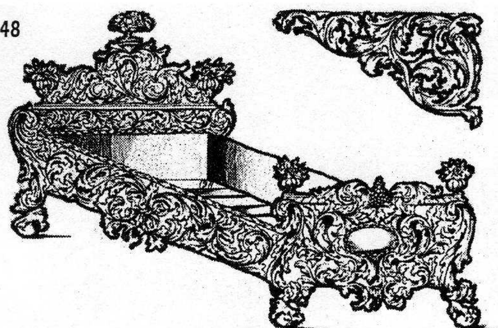


47



Obr. 45 Barokní zámek v Jemništi u Benešova, jehož stavba byla zakončena v roce 1724, byl postaven architektem F. M. Kaňkou jako jednopatrová stavba. **Obr. 46** Barokní stolový kabinet patřil v 18. století k oblíbeným typům nábytkových předmětů, kterými byly prostory zámků a paláců postupně doplňovány. Geometrické vyskládání intarzie z ořechového dřeva propůjčovaly těmto kabinetním stolům na důstojnosti. **Obr. 47** Komoda vybavená třemi zásuvkami, na jejichž čelech byla vytvořena náročná výzdoba z bohatě provedené intarzie. Komody v průběhu období baroka nahrazovaly i v městských domácnostech truhly a stávaly se ozdobou měšťanských interiérů.

48



49



50



Z uvedených prací, u kterých bylo zjištěno autorství je patrné, že ani velcí architekti Kaňka, Dientzenhofer, Santini nepohrdly navrhováním nábytku. Realizace svých návrhů svěřovali předním truhlářským dílnám.

V období baroka patřil k významným realizátorům truhlář Jan Drobner, spolupracující se sochařem a řezbářem Matoušem V. Jäcklem. Truhlářská dynastie rodu Drobnerů byla v Praze založena již v 17. století. Po několik generací děděná truhlářská dílna byla pověřována řadou zakázek na výrobu chrámových lavic, kazatelen i oltářů. Vedle církevních zakázek uspokojovala širokou poptávku při vybavování šlechtických i měšťanských objektů. Dílem této dílny byly dva oltáře v kostele Narození Páně na Loretě a celé vybavení kaple sv. Voršily ve strahovském kostele.

Vážným konkurentem Drobnerům byl truhlář Jan Ignác Unmuth, který přišel do Prahy v polovině 17. století z Essenska. Z roku 1708 je známé jeho větší dílo – hlavní oltář kostela sv. Voršily v Praze a z následujících let truhlářské práce pro staré děkanství na Pražském hradě. Jeho syn Václav převzal již zavedenou otcovu dílnu.

Podle návrhu K. I. Dientzenhofera provedl další významný pražský truhlář Kristián Kovář hlavní oltář kostela sv. Tomáše na Malé Straně. Mistrovské dílo rámové stavby pozdně barokního oltáře bylo završené bohatou sochařskou stafáží Ferdinanda M. Brokoffa, Ignáce Müllera a Jana Antonína Quitainera. Truhlářské řemeslo stále víc splývalo se sochařskými a řezbářskými pracemi v jedno ucelené dílo. Tato spolupráce se stala běžnou nejen u kostelních zakázek. Při tvorbě nábytku našli své uplatnění i práce soustružníků. Když pak zvládli náročnou práci při soustruhování vřetenových sloupků, začali spolupracovat s truhláři jako rovnocenní partneři.

Na náročných dílech byli součástí spolupracovníků i nesčetní štafíři. Jejich účast spočívala na zlacení a polychromování kostelních interiérů a samozřejmě i truhlářských i řezbářských prací.

Nezůstávalo ale jen u povrchových úprav chrámového mobiliáře. Štafíři v období baroka pozlacovali a lakovali nábytek palácových a zámeckých interiérů. Docilovali tak nádherného vzhledu celých interiérů

Obr. 48 Návrh postele s přebujelou barokní řezbářskou výzdobou – Ilustrace ze vzorníku Marka Nonnenmachera „Pragerisches Säulen- Buch", 1710. Svými nákresy M. Nonnenmacher ovlivnil tvorbu soudobých truhlářů. Jeho kresby jsou potvrzením cílů barokní tvorby, která měla vytvářet dojem pohybu a zároveň ponechávat nejistotu o přesných hranicích navrhovaných předmětů. **Obr. 49** Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze ve své sbírce opatruje sekretář dýhovaný ořechem, který byl vyroben podle návrhu K. J. Dientzehofera. Intarzovaný sekretář byl vyroben kolem roku 1730 v pražské dílně Josefa Drobnera. Sekretáře, komody, a kredence, pro 18. století příznačné nábytkové předměty, stejně tak jako skříně, byly na zvlněných plochách zdobeny páskovou intarzií. **Obr. 50** Kresba prostoru knihovny hraběte Jana Rudolfa Šporka z poloviny 18. století. Velká aristokratická sídla bývala vybavována knihovními kabinety, pro které byly vyráběny speciální knihovní skříně.

kombinací zlacených detailů a barevně lakovaných ploch. Ovládali fládrování, kterým imitovali nejen mramor, ale i náročnější dřeviny. Výzdoba, realizovaná štafíři, povyšovala díla truhlářů na mistrovská díla.

Vedle dýhovaných a intarzovaných nábytkových předmětů se i v českých interiérech vyskytovaly náročné nábytkové předměty s povrchy upravenými lakovými pracemi „po indiánském způsobu" – jak byla nazývána díla štafířů – lakýrníků, kteří usilovali o imitace náročných povrchových úprav, napodobujících lakové práce dálného východu.

Štafíři byli schopni v období pozdního českého baroka podle vzorů z Anglie a Holandska vytvářet žánrové náměty „a la chinoiserie a japonerie". Český řemeslník Jan Václav Kratochvíl se této technice naučil na počátku 18. století v Německu a uplatňoval tento způsob úpravy povrchů i v Praze. Podařilo se mu na tuto technologii získat dočasné právo monopolu. A tak můžeme u všech interiérů vzniklých v období prvních desetiletí 18. století touto technikou přesně určit autorství řemeslníka, který dokončovacími pracemi vtiskl českým truhlářským výrobkům obdivuhodný vzhled.

Touto technikou byl upraven například tzv. čínský salonek v pražském arcibiskupském (Šternberském paláci) na Hradčanech.

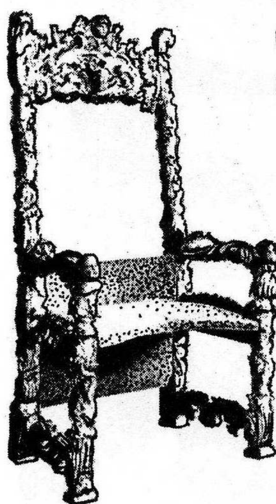
To se již nábytkové předměty vymaňovaly z těžkopádnosti, které navodilo ranné baroko. Nábytkové předměty byly vypracovávány stále náročněji a stávaly se okázalými reprezentativními předměty, především svou symetrickou výzdobou, vyvážeností proporcí, a bohatstvím použitých materiálů. U všech druhů nábytku se vedle intarzie uplatnily především práce řezbářské a formoval se tak osobitě český barokní mobiliář, který nabýval v polovině 18. století svou specifickou podobu. Osobností mezi pražskými truhlářskými mistry byl bezesporu Marek Nonnenmacher. Zapsal se do historie nábytkového umění jako autor knihy předloh pro řezbářské práce „Pragerisches seulenbuch – der architektonische Tischler" z roku 1710.

V Čechách vzniká v tuto dobu ornamentální a figurální řezba a stává se velmi oblíbenou.

Krajovou zvláštností je vykládání ploch, především skříní, barevným dřevem. Tato tzv. chebská technika, kterou uplatňovali chebští nábytkáři jako krajovou specialitu, našla své zákazníky i daleko za hranicemi. Zajímavá technika, jejíž podstatou se stalo vykládání dřeva s řezbou, našla své uplatnění i mezi pražskými truhláři. V baroku se v sortimentu mnohých truhlářských dílen v Čechách objevila i řada nábytkových předmětů, které bychom mohli nazvat zcela novými







Obr. 51 Barokní postel v honosné ložnici velmistra řádu německých rytířů na hradě Bouzově. I když byl hrad Bouzov v letech 1895–1910 rekonstruován v duchu romantické regotizace, ložnice velmistra zůstala vybavena náročně vyřezávaným barokním mobiliářem. **Obr. 52** Stůl – součást vybavení matematického sálu v pražském Klementinu (vyrobený okolo roku 1722). **Obr. 53** Bohatě vyřezávané čalouněné křeslo, vyrobené v Čechách ve druhé polovině 17. století.

54

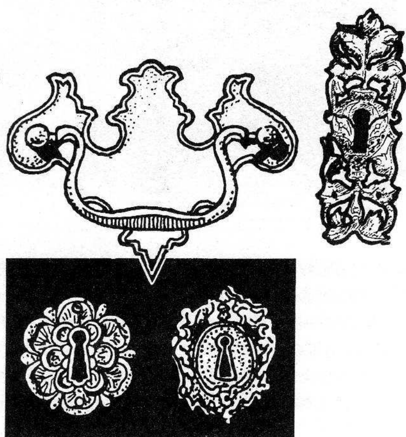


55



56





funkčními typy. Byly to především stolky, ale i nově pojímané úložné prostory a nové typy tehdy již náročně čalouněného sedacího nábytku.

Vytváření mobiliáře se mnohdy zúčastňovali i významné umělecké osobnosti, mezi kterými nechyběl ani představitel českého baroka Ignác František Platzer.

Vše, co se odehrávalo v tehdejší tvorbě předních tvůrců barokní architektury v Čechách, mělo svůj ohlas nejen ve vybavení chrámů, ale i interiérů vytvářených v barokně přestavovaných nebo nově budovaných palácích a zámcích. Byl to odklon od inspiračních italských vzorů a současně příklon k francouzskému klasicismu. I když byly v českých zemích v 18. století desítky truhlářských dílen, rozsetých po celém království koruny České, jejich jména dodnes nebyla v archivech objevena a podle autorů nebyl zachovalý nábytek identifikován. Je ale známé, že se řezbářským dílem zabývalo několik vynikajících dílen, mezi kterými například zaujímala přední místo řezbářská dynastie rodiny Jelínků.

Málokdy ale bylo s konkrétní truhlářskou prací, často i vynikající úrovně, spojeno jméno truhláře. A tak je nezbytné spokojit se pouze s několika jmény z desítek truhlářů, kteří realizovali v Českých zemích velmi kvalitní barokní nábytek. Bylo pak pozoruhodné rozhojnění a soustředění truhlářských dílen v jedné lokalitě, jako tomu bylo v Ledenicích a v Lišově u Českých Budějovic, kde vznikla již v roce 1717 jakási kolektivní výroba, která si vyžádala i ustavení prvního truhlářského společenstva. Truhlářští mistři v Ledenicích a Lišově dokázali vyrábět vysoce kvalitní nábytek, se kterým se můžeme setkat v mnohých zámeckých a palácových expozicích na celém území Čech, Moravy a Slezska. Svoje zákazníky nacházel i v Rakousku a Prusku. Baroko hluboko poznamenalo české nábytkářství stejně tak jako mnohé vesnice a města. Barokní je totiž v českých zemích svým způsobem nejen většina dvorských a sakrálních staveb a jejich interiérů, ale barokní je svým způsobem i celá lidová kultura.

Obr. 54 Stolek, u kterého byl barokní motiv nohou a trnoží vytvořen vyřezáním křivek z plochých prken. **Obr. 55** Intarzovaný barokní stolek vyrobený v Čechách v polovině 18. století. **Obr. 56** Kování barokních úložných prostorů – úchytka a kryty zámkových zděří.

KAPITOLA O NÁBYTKOVÉM UMĚNÍ SLOHU LUDVÍKA XIV.

Vestfálský a pyrenejský mír poskytly francouzskému království dosažení mocenského postavení v Evropě. Světová politika státní moci francouzského království ovlivnila evropské poměry natolik, že se jeho střed z Itálie přesunul do Paříže. Když pak dosedl na francouzský trůn mladý král Ludvík XIV. a ujal se vlády absolutisticky řízeného státu, všechny síly země, ekonomiku i umění, podřídil své vůli.

Na trůnu zůstal plných dvaasedmdesát let a záhy nabyl přesvědčení, že zastupuje Boha na zemi. Jako zástupce Hospodina osoboval si právo být nejen jako Všemohoucí uctíván, ale i obklopován tím nejlepším, co byl schopen lidský um pro jeho slávu vytvořit. A tak umění, a to i nábytkové umění, bylo plně zapojeno do služeb panovníka. Je to jistě zjednodušené vyjádření absolutismu vlády Ludvíka XIV., ale ve svém principu právě tento stav byl podstatou sociální myšlenky baroka, které bylo v sedmnáctém století ve Francii plně uplatněno.

Okázalost, honosnost a přepych měly vyjadřovat panovníkovu moc. Malý zámek nedaleko Paříže, vybudovaný pro Ludvíka XIII., nechal Král slunce, rozšířit o „nekonečné budovy", do kterých se v roce 1681 z Paříže přestěhoval celý panovníkův dvůr. Pro členy této bezpočetné a uzavřené společnosti platil řád dvorského ceremoniálu. Ve versailleském zámku, který byl magnetem francouzské šlechty, vytvořil

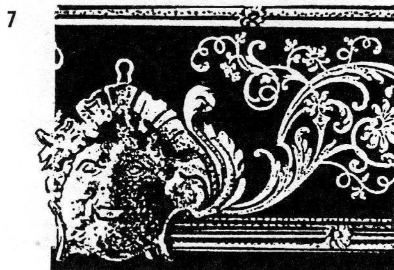


Obr. 1 Koláž, na které jsme soustředili pohled na areál Versailleského zámku a krále Ludvíka XIV. ve slavnostním oblečení a v paruce s „miliony kadeří". Versailleský zámek se stal pod vládou Ludvíka XIV. a za Le Brunovy diktatury vkusu normou pro oficiální umění celého evropského kontinentu. **Obr. 2** Obrácený pohled na část uměleckých řemeslníků, kteří předkládají panovníkovi svá díla, kresba podle části gobelínu ze série „L'Histire du Roi" který navrhl Charles Le Brun. **Obr. 3** Detail marketerie středu komody, kterou navrhl a realizoval Andre Charles Boulle. **Obr. 4 – Obr. 5** Komoda „bureau commode", dílo, které pro Trianon vytvořil v letech 1707–1709 Andre Charles Boulle. Na podkladě z ebenového dřeva byly technikou marketerie vytvořeny jemné ornamenty, předčící všechny do té doby používané techniky zdobení ploch nábytku. Nároží komody zdůrazněné zlatobronzovými plastikami, které byly nejen základním dekorativním prvkem při tvorbě nábytku ve slohu Ludvíka XIV., ale současně zvyšovaly pevnost korpusu i celé komody.

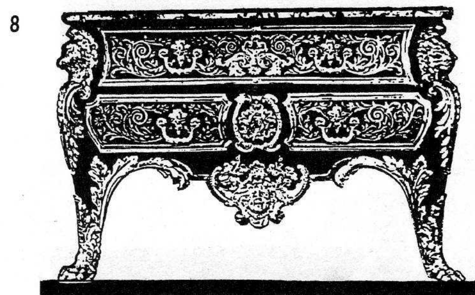
6



7



8



Obr. 6 Psací stůl, který vytvořil v letech 1723–1725, pro bavorského kurfiřta Maxmiliána Emanuela A. Ch. Boulle. Na čelní ploše stolního lubu, čele zásuvek a ploše dvířek skříňky, i na stolním nádstavci byly vytvořeny ornamenty marketerií. Horní části nohou stolu byly zdobeny mosaznými aplikami. Nádstavba nad stolní deskou byla vybavena zásuvkami, které byly od sebe odděleny kyrioditami znázorňujícími čtvero roční počasí. **Obr. 7** Část výzdoby středu lubu psacího stolu z dílny arch. Boulla z let 1710–1715. **Obr. 8** Komoda zdobená markaterií, která v období slohu Ludvíka XIV. zcela zatlačila intarzii.

Ludvík XIV. jakési noblesní a přitom nucené vězení francouzských šlechticů.

Kdo chtěl být v centru dění, musel ze svého panství přesídlit a žít u panovníkova dvora. Přitom panovníkův dvůr představoval svět sám pro sebe. Byl to svět, ve kterém se i v řeči používaly při konverzaci vlastní výrazy a obraty. Platil zde bezpočet pravidel, které bylo nezbytné dodržovat. Dvůr byl jevištěm, na kterém se jednotlivé scény odehrávaly podle přísně dodržovaného „scénáře". Všechny ty rozlehlé zámecké stavby, vodotrysky uprostřed ozdobných záhonů v rozsáhlých parcích, zlato a křišťál, skvostné nábytkové předměty, schodiště z růžového mramoru ostře kontrastovaly s bídou prostých venkovanů.

Dvořané se chovali a oblékali zcela jinak než ostatní obyvatelé země. Zámecké prostory zářily honosným vybavením a k versailleskému zámku vzhlížela celá Evropa. Tisíce feudálů se zde těšilo nepřetržité slavnosti. Róby pošité drahokamy, uniformy, livreje, svícny, ekvipáže, sametové záclony, brokátová křesla, brilantně vykládané plochy nábytku – to vše činilo i z nejprchavější chvíle pohádku barev a světel. Ve Versailles byla i krajina stvořena pro zámek a zámek pro krále.

„Stát jsem já". Tuto větu prý ale Ludvík XIV. nikdy nepronesl – idea vlády monarchy ale duchu této věty plně odpovídala. Generální stavy, které měly s panovníkem vládnout, se nescházely a z ministrů se stali „velcí příručí". Přesto právě jeden z nich, průbojný a podnikavý ministr Jean-Baptista Colbert, dokázal využívat nově se přetvářející barokní sloh jako módu a současně jako mocenský nástroj i prostředek politické a ekonomické expanze. S vážností prohlašoval: *„...módou si podmaníme svět".* Byla to součást merkantilismu (latinské mercari – obchodovat) – jednoho z teoretických pravidel tehdejší ekonomie, podle kterého měl být povznesen obchod a zejména vývozem zboží hromaděn kapitál ve státní ekonomice.

Colbertovým úsilím bylo zavedení nových, obchodně zajímavých odvětví výroby – rozšiřování a zřizování nových manufaktur. V nich pak byla soustřeďována výroba přepychových výrobků, která dozrála na nejvyšší úroveň i v umělecké tvorbě nábytku. V královských manufakturách bylo možné docílit dělbou práce vysoké kvality. Snahou bylo docílení do té doby nevídané prosperity nejen při výrobě gobelínů, hedvábí, fajánse, porcelánu, ale i skla a nábytkových předmětů.

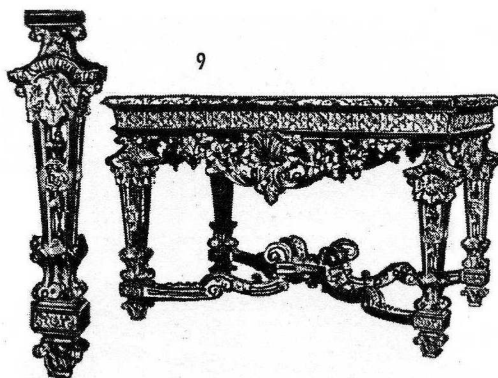
Ministr Colbert v sedmdesátých letech 17. století zřídil manufakturu specializovanou na výrobu dvorského nábytku (Manufacture royale des meubles de la cou-

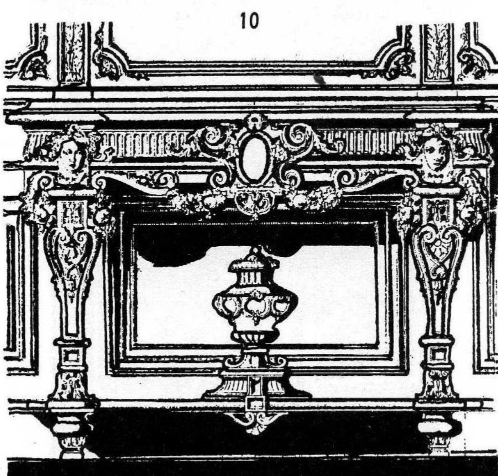
...nne – 1667). Působili zde velcí mistři nábytkového umění, mistři barokních intarzií, řezbáři a kovolitci, podporovaní na tehdejší dobu vysokými finančními prostředky. V nebývalé míře se rozšířilo dýhování a dovoz cizokrajných dřevin. Byl to počátek období výroby výhradně dvorského nábytku.

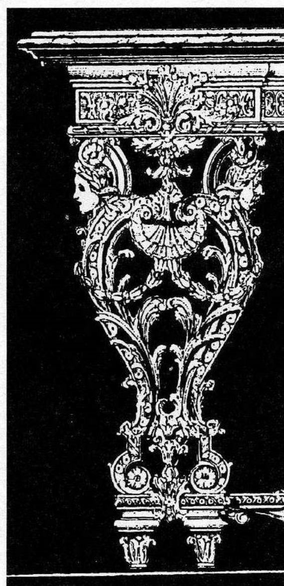
Dvorský nábytek svojí uměleckou výpravou byl diametrálně odlišný od předmětů používaných v domácnostech „třetího stavu". Až do období baroka byl vytvářen pro svůj účel, pro svoji funkci, pro každodenní použití, a to i ten, který byl vyráběný pro panská sídla. Mobiliář, který vycházel z královských dílen Ludvíka XIV., měl jeden jediný základní účel – byla jím na prvním místě reprezentace. Byl to nábytek, který měl oslňovat. Královské manufaktury vybavovaly nejen francouzský panovnický dvůr, ale dodávaly své skvostné předměty předním dvorům Evropy.

Mnohé návrhy připravoval Charles Le Brun (1619–1690), který se stal vedoucí osobností královských dílen. Jako nejvyšší správce panovníkových sbírek a rektor Akademie byl i hlavním dekoratérem královských zámků a paláců. Stal se jakýmsi zákonodárcem vkusu. Ve jménu panovníka spravoval všechny obory umění. Byl zastáncem efektní, mnohomluvné tvorby, kterou bychom mohli nazvat divadelní. Jeho návrhy, jeho díla i jeho vliv se přitom nevymykaly vznešené rozumové vážnosti a přísnosti – klasickým formám. Křivky tak příkladné pro baroko jakoby byly ve francouzském baroku zapovězeny. I když byl na první nejvyšší místo stavěn výtvarný projev, byla Brunem ovlivňovaná tvorba pojímaná a řízená rozumem. Po jeho smrti vedení královských manufaktur převzal Jean Berain, který tak jako jeho předchůdce barokní sloh přizpůsoboval zásadám francouzského klasického umění.

Tvorba dvorského nábytku byla považována za velmi vážený obor. Stalo se tak především zrovnoprávněním truhlářských mistrů s ostatními umělci. Ebenisté, jak byli oficiálně tvůrci nábytku nazýváni, směli na svých dílech realizovat nejen náročné úpravy povr-

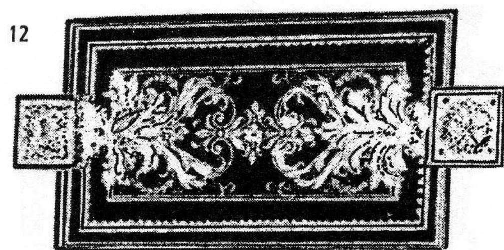






Obr. 9 Detail nohy stolu a stůl s obdélníkovou stolní deskou z mramoru. Základní koncepce a provedení detailů odpovídá tvorbě Le Bruna. **Obr. 10** Konzolový stůl ve stylu návrhů malíře Beraina (kolem roku 1700 – Versailleský zámek). Konzolové stoly francouzského baroka byly zřejmě inspirovány italským pojetím. Náročné tvarování a detailní propracování nosné části, které bylo ornamentálně vytvořené, vycházelo z balustrového tvarování. Přepychový nábytek byl tvořen ve spolupráci ebenistů a sochařů. **Obr. 11** Detail – noha konzolového stolu ze zámku Bercy, který byl vytvořený kolem roku 1715. Subtilní části nohy stolu, propojované květinovými závěsy, vzbuzují pocit odhmotnění a navozují pocit nestability. Svoji něžností a přitom řezbářskou virtuozitou jsou dokladem vysokého umění tehdejších řemeslníků.

12



13



14



chů nábytku, ale i navrhovat a realizovat všechny druhy sochařských prací. Na přední místo hlavního uměleckého truhláře královského domu se záhy vypracoval André Charles Boulle (1642–1732). Když ho ministr Colbert v jeho třiceti letech představoval Ludvíkovi XIV., měl prý prohlásit: „Jmenovaný Boulle je ve svém oboru nejobratnějším v celé Paříži." Měl určitě pravdu. Jeho umění plně zapadlo do potřeb tvorby honosného nábytku.

Pro panovníkův dvůr vytvářel zpracování nábytkových unikátů nejvyšší úrovně, která se vymykala zvyklostem své doby. Plastické řezby nahradil jemnou intarzií. Zdokonalil povrchové úpravy nábytku a dokázal předčit své předchůdce. Před Boullem (od roku 1576) byl královským mistrem marketerie Hans Kraus. Kraus byl vynikajícím nábytkářem a talentovaným grafikem, který byl do dvorských dílen pozván z Německa. Na počátku 17. století pracoval pro pařížský dvůr vedle velkého množství vynikajících odborníků i Jean Macé de Blois z Nizozemí, Alexander Jean Oppenordt, Eugen Doirat. V Paříži byla vydána Cochinova kniha „Livre des fleurs" – praktická příručka předloh pro tvůrce nábytku.

Ovšem práce, které odevzdával Boulle, byly nedostižitelné. Základní tvary nábytkových předmětů, které ve stylu Ludvíka XIV. tvořil, byly sice tvarově jednoduché, mohli bychom říci až strohé, ale charakteristické pro sloh Ludvíka XIV. Vycházely z rovných linií úsporně propojovaných malým počtem křivek. Zato však zpracování povrchů hýřilo bohatostí, barevností a především nezvyklostí ornamentů. Tektonické členění bylo zvýrazněno ozdobami. Přitom nejvýrazněji byly zdůrazňovány hrany. Nábytek byl zdoben sochařsky tvarovanými zámky, zděřemi, úchytkami, římsami a bohatě ztvárňovanými nárožími. Na nárožích komod, skříní a skříněk, kabinetů, stolků a stolů byly umisťovány těžké bronzové plastiky. Do základních ploch, skříňového a skříňkového nábytku a na plochy stolů

Obr. 12 Detail horní části dvoudveřové skříně se závěsem. Na Boullově nábytku současně s marketérií byly ozdobou reliéfní bronzy, které i na nábytkovém kování byly zdobeny arabeskami a jemnými úponky. **Obr. 13** Dvoudveřová skříň. Mobiliář, který vycházel z královských dílen Ludvíka XIV. měl jeden jediný základní účel – byla jím na prvním místě reprezentace. Při tvorbě ornamentu pomocí techniky marketerie jednotlivé částečky dekoru byly vsazovány do stejně slabé podložky a společně nalepeny na část nábytku, který měl být ozdoben. Kontrasty barev jednotlivých materiálů a jemnost provedení vytvářely z nábytkových předmětů zcela jednoduchých tvarů velmi náročně vypracované reprezentační kusy. **Obr. 14** Komoda ze zámku Montagris vytvořená kolem roku 1660, postavená na vykrojených nohách, bohatě zdobená marketérií s květinovými motivy.

byly zasazovány ornamenty ze slonové kosti, mramoru, drahých kovů, cizokrajných dřevin a želvoviny. Byly to v podstatě intarzie z různorodých materiálů, vytvářejících oslnivé kontrasty. Boulle použil ke své práci i zcela nezvyklé materiály, které byly považovány do té doby za neslučitelné. Pro svoji práci používal cín, mosaz, probarvovanou želvovinu a vybrané vzácné dřeviny. Protože byl i talentovaným grafikem, zvýrazňoval ornamenty rytinou. Na černém podkladě z ebenového dřeva vynikaly stříbrné a kovové pozlacené ornamenty. Ptáci, motýli, papoušci spolu s akantovými listy podrobně a přepečlivě ryté dotvářeli bohatou výzdobu.

Tenké společně vyřezávané destičky z rozličných materiálů byly nalepovány na povrchy nábytku do náročných, složitých a přitom ušlechtilých kompozic. Exkluzivní dekorací – tímto novým stylem kovové inkrustace s umírněným barokním tvarováním jednotlivých předmětů bylo dosahováno vrcholů noblesy všech nábytkových předmětů.

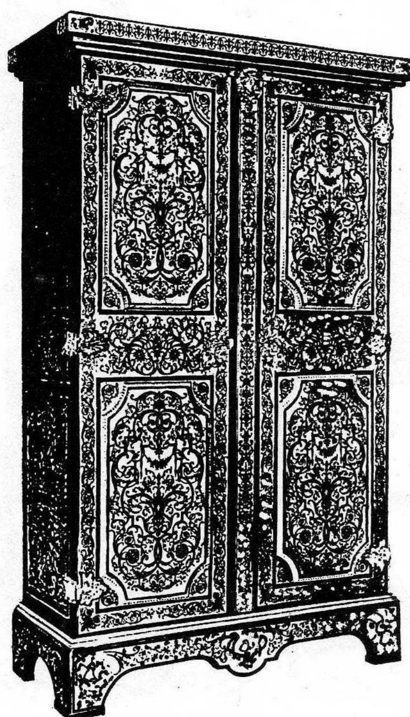
V průběhu své tvorby založil Boulle svoji proslulost především na těchto složitých výzdobách nábytkových povrchů. Oblíbenými se staly kombinace světlé mosazi v kontrastu s tmavší želvovinou i negativní vzorování se světlým podkladem. Podle toho, který materiál převládal, byla stanovována i cena výrobku. Oproti běžné intarzii, kdy základním materiálem bylo dřevo a ostatní materiály byly v menšině, u této techniky „Boulle" tomu bylo opačně. Nejdražší byla prima versa, kde základem byla želvovina, do které byly vkládány cínové a mosazné ornamenty. Seconda versa stála o stupeň níže. Při této technice byl základním materiálem cín a vlastní ornament byl vytvářen z mosazi a želvoviny. Při uplatnění techniky tercia versa byly na mosazném základě ornamenty vytvářeny z želvoviny.

Doménou André Charlese Boulla se staly marketerie, cizelérsky prováděné z kovových plíšků, želvoviny, kovu, perleti a vzácných cizokrajných dřevin. Dřevěná část pak byla potlačena na minimum. Boulle výzdobu marketerií se svými pětadvaceti spolupracovníky uplatňoval skoro na všech druzích nábytku. Byl také nadaným sochařem a nábytkové předměty opatřoval pře-

15



16



Obr. 15 Dvoudveřová skříň z počátku 18. století. Černé Ebenové dřevo vytvářející základ marketerie bylo koncem sedmnáctého století z módních důvodů opouštěno, i když barevné vložky na něm dobře vynikaly. Slonovina, která v období renesance byla málo užívána, nabyla v baroku na důležitosti. **Obr. 16** Skříň se zlacenými aplikami, zdobená bohatou marketerií. Plastické řezby byly nahrazeny jemnou marketerií. Ve výzdobě vévodily křivky, arabesky a úponky. Nábytek ve stylu Ludvíka XIV. přestal být ovlivňován architekturou stavebních děl a dekorativními prvky, které byly používány na fasádách staveb.



krásnými detaily z litého bronzu. Jako ebenista byl hlavním autorem a organizátorem každého díla, které vycházelo pod jeho vedením z královské manufaktury vyrábějící nábytek. Sekretáře, bohatě zdobené, vyráběné z cizokrajných dřevin (především z ebenu), vykládané perletí, slonovinou, cínem a mědí a komody byly zdobeny kovovými ozdobami. Často byly používány motivy mušlí, girland a kytic.

Ludvík XIV. neváhal objednávat u Boulla nábytek, kterým byly vybavovány zámecké a palácové interiéry pařížského dvora, ale i nádherné kusy nábytku, kterými obdarovával evropské monarchy. Skvostně provedené předměty posloužily také jako svatební dary a pozornosti zahraničním diplomatům, kteří prokazovali francouzskému království dobré služby. A tak je možné se s pracemi ve stylu Boulle setkat v Londýně i Petrohradě, v Mnichově i ve Vídni. Svoje návrhy shromáždil ve sbírce návrhů, ve vzorníku nábytku a ornamentů („Nouveaux dessins des meubles et ouvrages des bronses et marqueterie"). I tímto způsobem rozšířil popularitu svého stylu.

Velká oblíbenost této techniky ovlivnila díla jeho následovníků. Při výzdobě nábytku se mnoho nábytkářů pokoušelo zvládnout techniku marketerie De Boulle. Přímí pokračovatelé byli Boulleho synové, ti se ale svými pracemi nikdy umění svého otce nevyrovnali. Tvorba A. Ch. Boulla ovlivnila díla nábytkářů na mnoha místech Evropy. Technika byla ale stále více ochuzována a tak vznikaly pouze nedokonalé nápodoby. Znovu teprve v polovině 18. století okrášlila tato technika dokonaleji práce nizozemských nábytkářů. I zde se tehdy život a pobývání na panských dvorech proměnil ve velkolepou podívanou, v monumentální ceremoniál, rámovaný přepychem.

Vedle mistrů ebenistů pracovali na výrobě dvorského nábytku specializovaní řemeslníci vyrábějící sedací ná-

Obr. 17 – Obr. 20 Křeslo „fauteuil". Vznešený, okázalý a luxusní sedací nábytek dokonale reprezentoval „Velké století" francouzského absolutismu. Okázalost křesel byla docílena zvýšením opěradel a zvětšením jejich celkového objemu i volbou potahových látek. Na opěradlech byly potahové látky s výšivkami ornamentálních motivů i figurálních scének. **Obr. 21** Odpočívadlo „lit de repos" bylo výchozím typem sedacího a současně lehacího nábytkového předmětu, který se plně rozvinul v následujícím rokoku jako „chaise longue". „Lit de repos", jak bylo toto lehátko nazýváno, bylo stavěno na osmi i více krátkých nohách. Vznikla i celá řada pohodlnějších čalouněných lavic, které byly nazývány „canapé". **Obr. 22** Židle, které ve velkém množství variant vytvářeli židličkáři „chaires", byly součástí salonních souprav. **Obr. 23** Čalouněné sedačky „placet" stejně jako ceremoniální skládací sedačky byly zpravidla stavěny do řad vedle stěn.

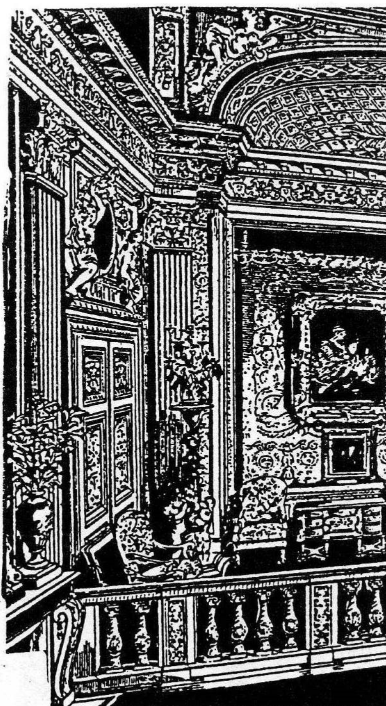
bytek. Židličkáři nazývaní „chaires" nebyli tehdy tak váženými umělci jako „ebenisté". Přitom i oni odevzdávali výtvarně dokonalá díla, odpovídající plně dvorskému způsobu života. I sedací nábytek byl na panských dvorech proměněn v prostředek reprezentace. Sehrál zde svoji nezastupitelnou roli ve dvorském ceremoniálu. Ludvík XIV. zdůrazňoval svoji nadřazenost tím, že při všech ožehavých jednáních seděl, zatímco ostatní zúčastnění museli stát. Tak jako ostatní mobiliář byly židle a křesla vytvářeny tak, aby navozovaly majestátnost a vznešenost. Přepychový sedací nábytek byl čalouněn a potahován náročně vyráběnými potahovými látkami, tkanými v královské textilní manufaktuře.

Vyšívané hedvábí, benátská brokatela a samet dotvářely honosný vzhled sedacího nábytku, který byl sestavován do salónních souprav. Soupravy se sestávaly z pohovky, židlí, fauteuil (křesel) i taburetek. Taburetky bývaly zpravidla současně s ceremoniálními skládacími sedačkami stavěny ve větším množství podél stěn. Vedle křesel, židlí a lavic byla používána nízká sedačka (polyant) s odnímatelnou poduškou.

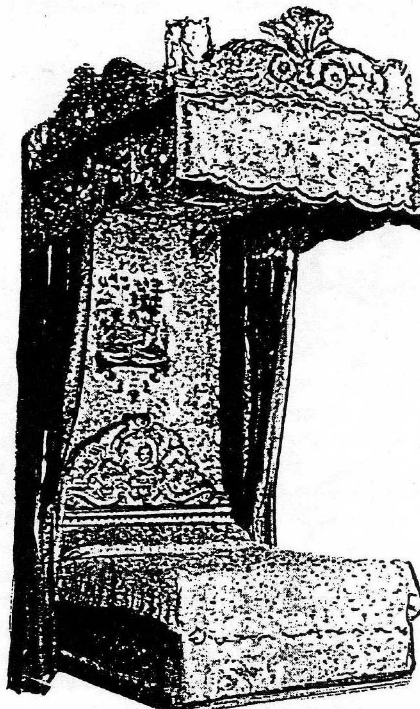
Tvary a rozměry sedadel předurčovaly použití jednotlivým osobám podle přísně dodržovaných řádů a přesně i přísně tak, jak to určoval řád dvora. Výška opěradel zad charakterizovala důstojnost osoby, která při dvorských ceremoniálech mohla usednout jen na vyhrazené místo a na vyhrazený typ sedadla. Čím vyšší bylo zádové opěradlo, tím bylo sedadlo pokládáno za vznešenější. (*Pozn.* – Zvyšování zádového opěradla umožnila i proměna módy. Široké renesanční límce, které v módě předcházely sloh Ludvíka XIV., si vynucovaly nižší opěradla zad.)

Novinkou oproti sedacímu nábytku předcházející renesance bylo čalounění. Úspěšně nahradilo volné polštáře, které byly pokládány ještě po celé období renesance na tvrdé plochy sedadel. Přepychový sedací nábytek byl potahován sametovými látkami, benátskými brokately, hedvábím i náročnými výšivkami. Pro barokní sedací nábytek, který byl vyráběn s pevně čalouněnými sedáky, opěradly a područkami, byly v pro-

24



25

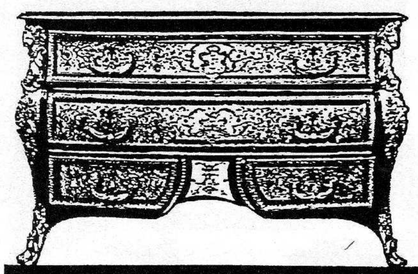


Obr. 24 Část ložnice Ludvíka XIV. podle návrhu Charlese le Bruna, který ve Versailleském zámku v osmdesátých letech 17. století vyzdobil značnou část hlavních prostorů, navržených architektem Julesem Hardouinem Mansartem, hlavním projektantem celého areálu. **Obr. 25** Postel Ludvíka XIV. ve Versailleském zámku byla podle vkusu panovníka zdobená bohatými drapériemi. Na lůžku král přijímal svůj dvůr, své ministry a přední šlechtice Francie. Z postele vynášel rozsudky „lit de justice". Celé obřady vstávání a uléhání panovníka byly do největších podrobností rozpracovány s etiketou, pomocí které Ludvík XIV. autoritářsky ovládal od rána až do večera feudální aristokraty.

26



27



28



Obr. 26 Při výzdobě čelných nábytkových ploch byla používána dřevěná marketerie s ustálenými vzory. Byly to především kytice bohatě členěné ve vázách. Růže, tulipány a jasmíny byly doplňovány ornamentálními úponky a často i zobrazenými ptáky. V roce 1645 vydal v Paříži dekoratér Cochin předlohy, které posléze rozmnožili svými předlohami grafických listů Jean Vauquer a I. B. Monnoyer. **Obr. 27** Komoda ve slohu A. Ch. Boulla z přelomu 17. a 18. století (v opatrování pražského Uměleckoprůmyslového muzea). Autor černě lakovaným dřevem, vyzdobeným mosaznou marketerií výzdobou a bronzovým pozlaceným kováním, zdařile navázal na tvary i povrchové úpravy pařížské mistrovské školy. **Obr. 28** Psací stůl bohatě zdobený marketerií s převládajícími kovovými vložkami. Vytvořen kol roku 1680 podle návrhu dekorací, které vypracoval Jean Bérain.

slulých francouzských královských textilních manufakturách vyráběny náročné potahové látky. Z hedvábí s vetkávanými nebo vyšívanými vzory, z vlněných gobelínů a textilií vynikajících kvalit vznikaly vynikající výtvarná díla.

V období druhé poloviny 17. století se začaly plochy zádových opěradel a sedáků vyplétat ratanem. Materiál nazývaný „španělský rákos" byl dovážen holandskými a anglickými východoindickými společnostmi.

(*Pozn.* Typická křesla a židle z doby tvorby Královské manufaktury jsou uložena v pařížském Muzeu dekorativních umění.)

Dvorský mobiliář byl rozmnožen nově koncipovaným stolovým nábytkem. Především psací stůl nabyl na důležitosti, která se odrazila i v jeho vzhledu. Typickým příkladem se stal přepychový psací stůl, který zhotovil A. C. Boulle pro bavorského kurfiřta Maxe Emanuela. Architektonické články zde byly zdůrazněny figurální ozdobou. Svoji základní koncepcí se tento stůl stal předchůdcem stolů, vypracovaných následovníky slavného mistra A. C. Boulla, především Cressentem, který sloužil i dvoru Ludvíka XVI.

V období slohu Ludvíka XIV. byla vytvořena řada konzolových stolů, které byly opatřeny jen předními nohami a které se opíraly o stěnu. Tyto konzolové stoly byly odvážně navrhovány s ornamentálními nosnými prolamovanými prvky, které byly pojímány jako urnové tvary. I když řezbářské práce na nábytku slohu francouzského baroka nebyly využívány tak jako tomu bylo při tvorbě francouzského renesančního nábytku, nezůstávali se svým uměním řezbáři pozadu za ostatními uměleckými řemesly.

Lůžko v barokních palácích se stalo místem zcela nového významu. Každý den se v panovníkově ložnici odehrávaly obřady vstávání a uléhání. Ležení bylo považováno za vznešenou polohu. Král přijímal v posteli své ministry. Panovník z postele vynášel své rozkazy a rozsudky, rozhodoval o osudu Francie. Nejvyšší ze šlechticů se zde střídali, aby podávali panovníkovi noční košili, stahovali královské punčochy, podrželi nočník. Ceremoniály vstávání a uléhání „lever – coucher" byly stroze dodržovanými obřady. Vstávání a uléhaní se odehrávalo ve světle veřejné pozornosti.

Důkazem vznešenosti bylo již vlastní situování královské ložnice ve Versailleském zámku. „Král slunce" uléhal na loži, kterému byla podřízena celá koncepce výstavby areálu, včetně rozlehlých budov a parků. Ložnice byla situována v základní ose celého komplexu, se všemi zahradami a přilehlými křídly zámku.

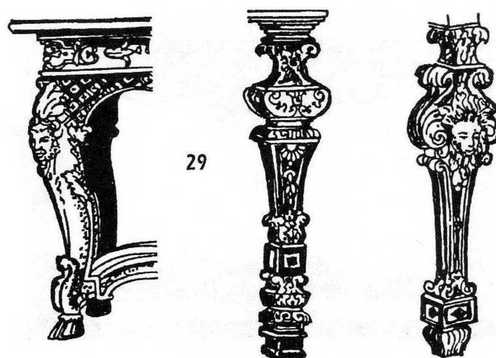
Nebesa nesená čtyřmi sloupky spolu s baldachýny kolem lože vytvořila v prostoru ložnice kubus. Vyšívané závěsy stavěly postel na odiv svým vypracováním. Postel, která byla základním předmětem v prostoru ložnice, byla také reprezentačně vybavovaná lambrekýny, vyšívanými závěsy. Je pak samozřejmé, že vedle práce truhlářů se stala důležitou především práce čalouníků.

Lože nabylo na důležitosti nejen ve versailleském zámku. Umisťování postele „krále slunce" v centru dění bylo vzorem pro mnohá ostatní panská sídla evropských paláců. Postel ve svém vývoji nabývala v panských sídlech, v období baroka, stále větší důležitosti. Postele v panských ložnicích měly onu část, která stála u stěny, vybavenou sloupovými nosiči podpírajícími konstrukci, ke které byly připevněny pojezdnice pro pohyblivé závěsy.

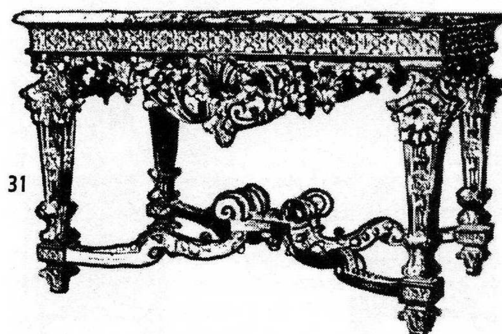
V barokních zámeckých interiérech byla lůžka situována na vybraném – čestném místě. V ložnicích býval mimo postele umisťován nábytek, který sloužil k servírování pokrmů, nezbytný byl úložný prostor pro ukládání nočníku. Hlavní zásadou tvorby barokního interiéru ve stylu Ludvíka XIV. se stala ještě přísnější vázanost nábytkových předmětů s prostorem. Každý nábytkový předmět měl své přesně určené místo a vytvářel tak architektonickou vyváženost celého prostoru. Na tento princip zde upozorňujeme znovu, protože v 19. století se stal základem pro vznik tzv. „kompletů" a zatěžoval i logické a moderní bydlení skoro až do konce druhého tisíciletí. S náročně vypracovanou zadní plochou a s nákladnými textilními závěsy se stala postel výrazným architektonickým dílem. Okázalost a reprezentativní nádhera byly docilovány nejen pompézním výtvarným řešením, ale především stupňováním rozměrů.

Jednotlivé druhy nábytku při veškeré péči o jejich vzhled zůstaly ve srovnání s předchozím obdobím co do složení a základního vzhledu jednotlivých funkcí téměř beze změny. Jen truhlu nahradila komoda se zásuvkami, k sedacímu nábytku přibyla pohovka a skříňový nábytek byl rozšířen o polovysoké skříně a knihovny.

V královské manufaktuře bylo také vyrobeno několik skříněk pro uložení medailí. Byly to první vážné kroky ke specializovaným nábytkovým předmětům, které zde byly vyráběny z velkou pečlivostí. Mincovní skříňka vyrobená pro vnuka Ludvíka XIV. Maxe Ema-

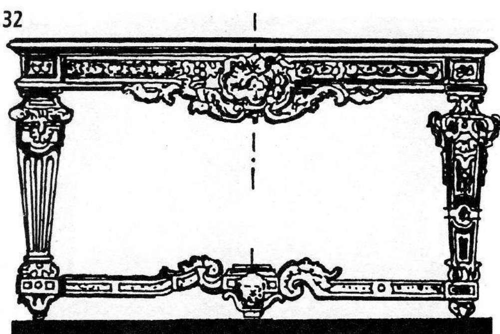






Obr. 29 Nohy stolů utvořené i s figurálními ozdobami byly zpravidla společným dílem ebenisty a sochaře. Charakteristickým znakem se staly nohy urnového tvaru. **Obr. 30** Všechny prostory ve Versailleském paláci byly vytvořeny proto, aby každého návštěvníka omráčily a přivedly ho do stavu obdivu k panovníkově velikosti. Zrcadlová galerie (Galerie des Glaces) jako předsálí panovníkovy ložnice a Poradní komoře vzbuzují v příchozím pocit posvátné bázně. **Obr. 31** Stůl reprezentující sloh Ludvíka XIV. Svým architektonickým řešením reflektuje práce Le Bruna.

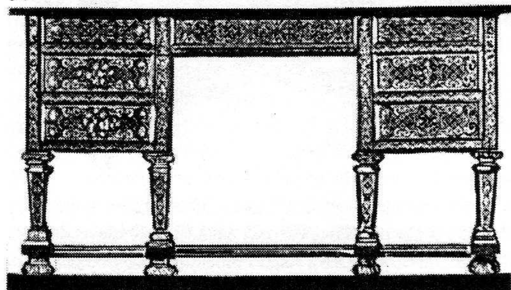
32



33



34



nuela je nábytkovým skvostem honosně zdobeným dokonalou marketerií.

Století vlády Ludvíka XIV. bylo ve Francii dobou mistrovských děl a vrcholem nábytkářského umění. Celá tato doba jakoby představovala jedno rozsáhlé umělecké dílo, rozvržené kolem jediného centra – kolem monarchy Ludvíka XIV.

Versailleský zámek se všemi jeho honosnými prostorami a s nábytkovým vybavením je možné považovat za symbol lidské pýchy. Odezva jeho nádhery a rozlehlosti byla v celé Evropě značná. Všude, kde monarchové usilovali o absolutní moc, byl zámek Ludvíka XIV. vzorem. Byl nejen napodobován sloh Ludvíka XIV. a nábytek, který byl pro tento sloh tak charakteristický, ale i techniky marketerie, které k vrcholům umění přivedli ebenisté působící v Královské manufaktuře.

Knížecím dvorům se stal versailleský panovnický dvůr vzorem.

Z Drážďan učinil August Silný, král polský, nejvýznamnější barokní město Evropy. Ať to byla Würtsburská rezidence, vídeňský Schönbrunn budovaný Habsburky, Ermitáž v Petrohradě, kterou Romanovci postavili jako hrdý protipól Versaillského zámku, či zámek v moravských Jaroměřicích, snahou i těch nejmenších šlechtických rodů bylo vyrovnat se nádheře pařížského královského sídla.

Obr. 32 Stoly vytvořené podle návrhů malíře Béraina v době kolem roku 1700 byly řezbářsky zdobeny i na lubu, který byl zpravidla ve svém středu zdůrazněn náročnější dřevořezbou. V období slohu Ludvíka XIV. zevšeobecněla tvorba noh a to jak u sedacího, tak i stolového nábytku , které byly přeplňovány ornamentikou. **Obr. 33** Kabinet s výklopnou psací plochou, kombinovaný s komodou a s plochou zrcadla na dveřích horní části, vytvořený v letech 1745–1749 Christianem Reinowem. **Obr. 34** Psací stůl bohatě zdobený marketerií podle techniky „Boulle".

KAPITOLA O NÁBYTKOVÉM UMĚNÍ ROKOKA

Francouzské rokoko

Smrt Ludvíka XIV. v roce 1715 ukončila vládu panovníka a uzavřela jednu z velkých epoch francouzské historie. Byl to také počátek proměny největší slávy francouzského nábytkářského umění. I když nikdy na královském dvoře velká gesta nepozbyla na své honosnosti, začala končit doba složitých dvorských ceremoniálů. Francouzské společenské horní vrstvy pocítily potřebu uvolnění. Po století absolutismu na královském dvoře pozvolna nastoupily i nové společenské vztahy. Ceremoniál, úzkostlivě dodržovaný po celý čas vlády Ludvíka XIV., se počal vymaňovat z předimenzované okázalosti a důstojný přepych francouzského baroka byl vystřídáván střízlivější noblesou. Nové pojetí nábytkových předmětů a zcela odlišnou koncepci při členění zámeckých a palácových prostorů bychom mohli nazvat něžnou revolucí hravé elegance.

Období rokoka ve Francii, která je jeho kolébkou, můžeme vymezit lety 1720–1760. Francouzi těchto čtyřicet let ještě rozdělují a nazývají jeho první a poměrně krátkou část slohem régence. Byla to doba, kdy nezletilého následníka trůnu, jediného přímého dědice a pravnuka Ludvíka XIV., který byl králem od svých pěti let, zastupoval vévoda Filip Orleánský. Toto období bylo obdobím přechodu z baroka k rokoku.

Sloh Ludvíka XV., vymezený dobou jeho vlády 1715–1774, bývá nazýván pro svou zjemnělost „Feminin Rococo“. Doba přechodu z baroka k rokoku byla jakýmsi odlehčením života špiček francouzské společnosti, které se odrazilo i v tvorbě interiérů. Historikové tvrdí, že prvopočátky nového slohu navodil sám král Ludvík XIV. Okouzlen krásou, svěžestí a něhou třináctileté snoubenky svého vnuka, vévodkyně de Bourgogne, dal prý pokyn, aby vybavování nových prostorů v zámku de la Ménagerie bylo méně bombastické. „De la jeunesse seme parout – mládí ať je všude rozptýleno.“

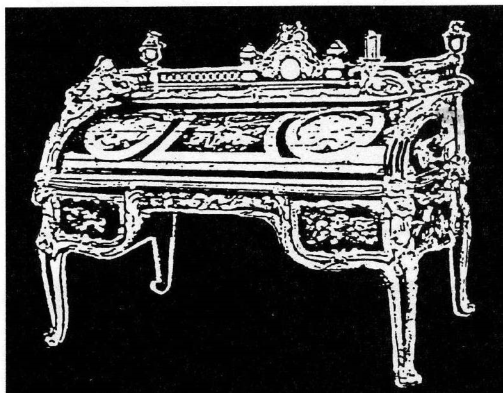
Nástup rokoka byl dobou, ve které se feudální vrstvy společnosti počaly obracet zády k nábytkovým předmětům předcházejících generací.

Francouzští výrobci nábytku – ebenisté, intarzisté, řezbáři i kovolijci – byli v té době ovlivněni návrhy,

1



2



Obr. 1 Louis Michael van Loo – Portrét panovníka Ludvíka XV., jehož kopie je součástí výzdoby i tzv. Zlatého salonu kaštělu Antol. Na středním Slovensku se ocitl jako součást nákupu při dražbě nábytku pro rodinu Coburgů. **Obr. 2** Psací stůl Ludvíka XV. („Bureau du Roy“), vrcholné dílo důmyslné konstrukce, vytvořené v letech 1750–1769, dílo J. F. Oebena, dokončené po jeho smrti J. H. Riesnerem v roce 1769, patří ke skvostům sbírek pařížského Louvru. Marketerie provedl Wynant Stylen, bronzové kování navrhl C.- T. Duplessis a odlil i cizeloval T. Hervien.

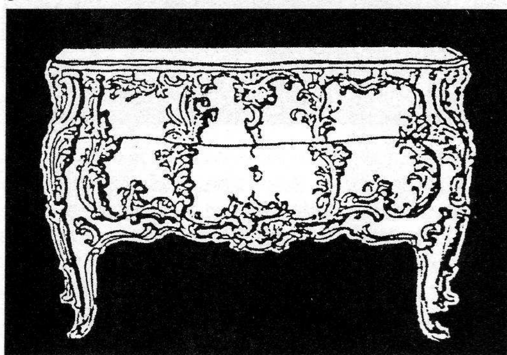
3



4



5



které vypracovali ornamentisté, jako například Justin Auréle Meissonnier (1693–1750), který dosáhl posléze i postavení dvorního návrháře. Svými grafickými listy, které se staly předlohami všech odvětví řemesel, přispěl i k nástupu nového stylu.

Výrobci nábytku zpravidla všestranní umělci, povětšinou výborní kreslíři, sochaři, zlatníci, ale i architekti vytvořili základní impulsy pro rokokovou tvorbu. Vyskytly se obsáhlé sbírky rytin, do kterých byly zahrnuty návrhy nových dekorativních prvků.

Mnozí historici umění považují Meissonniera za jednoho z hlavních strůjců proměny honosného francouzského baroka v lehké rokoko. Když se seznámíte s jeho návrhy, dáte za pravdu tehdejším špičkám společnosti, že se s obdivem obrátila k novým proudům rokoka.

Nepohodlné lavice, robustní truhly, stejně tak jako monstrózní barokní křesla, židle, či objemné skříně byly vystřídány nábytkovými předměty drobnějších měřítek a ladných tvarů. Vzniklo mnoho nově a originálně pojatých nábytkových předmětů. Jemně vyřezávané obložení stěn nahradilo studený mramor. Těžké barokní drapérie z brokátů a sametů vystřídalo hedvábí. Látkám vyráběným v Lyonu začaly stále víc konkurovat damašky a jemné hedvábí dovážené z Číny. Po stěnách sálů, budoárů a kabinetů, na nábytkových předmětech splývaly linie rokokových křivek. Proměna se dotkla i tvarování komod, skříní a skříněk, sedacího nábytku i lůžek. Bělostné zářící barvy, krémové a sněhobílé, se odrážely ve spoustě zrcadel, která umocňovala lesk interiérů. Oslnivou nádherou se feudální společnost zcela odlišovala od třetího stavu.

Způsob života, oblečení a vybavování interiérů se staly nižšími společenskými vrstvami nenapodobitelnými. Životní styl šlechty byl již natolik rozdílný, že jeho napodobení vyžadovalo dlouhodobé pěstění. Kri-

Obr. 3 Bohatě zdobené luxusní rokokové lože zobrazil P. A. Baudouin-J. Massard na obraze nazvaném „Le Lever". Lůžko bylo rafinovaně zastíráno bohatě řasenými závěsy, které splývaly z baldachýnů. **Obr. 4** Pohled do pařížské kavárny Café des patriots (autor Janinet). Francouzským vzdělancům a středním společenským vrstvám pro společenský život, k setkávání a k vznětlivým diskusím sloužily i kavárny. Vášnivě se zde diskutovalo především o stavu společnosti. Bylo zde možné číst noviny a to i francouzsky psané listy vydávané v zahraničí. **Obr. 5** Komoda. Nábytek období nazývaného „regence", které bylo přímým pokračováním pozdního baroka. Odlehčením tvarů, dodržováním symetrie nejen v základních tvarech, ale i v dekorativní výzdobě, se nábytkové předměty odlišily od výrobků, které vznikly v období vrcholného baroka, ale i následujícího rokoka. Řezbářské práce byly většinou nahrazovány litými i tepanými bronzovými prvky. Kovové apliky byly často pozlacovány a podkladem bohaté dekorace byly nejen místní, ale i dovážené exotické dřeviny.

…olíny, pozlacené ekvipáže, paruky a lesk rokokových interiérů byl zcela jiným světem, zcela odlišným od světa měšťanů. Do tohoto vyumělkovaného světa utíkaly špičky společnosti před skutečným životem. Morálkou této společenské třídy bylo, jak říkal Voltaire, „klidné hýření". Přitom ale i do této společnosti pronikaly stále hlouběji osvícenecké myšlenky, které se tříbily v rokokových salonech i ve vznikajících kavárnách.

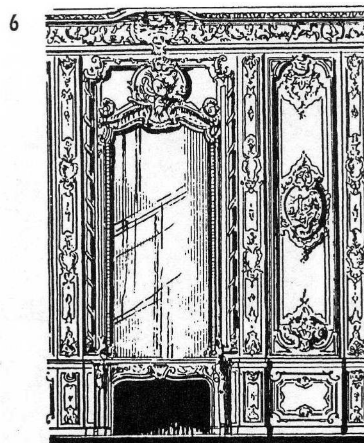
Osvícenství, vzrušující téma, naplňovalo i salony proslulých dam, jakými byla například paní de Tencin, du Deffand či madame de Goffrin. Zcela nový způsob myšlení, který si v polovině 18. století razil cestu od metafyziky k rozumovému kritickému realismu, se projevil především v Diderotově a d'Alembertově „Encyklopedii", která se stala revolučním dílem své doby. Nesmíme opomenout, že období hýřivého rokoka bylo ve Francii časem zpracovávání tohoto monumentálního díla, které zahrnovalo vše, co lidské vědění do té doby poznalo. Encyklopedie byla dílem snažícím se dokázat vládu člověka nad světem. (*Pozn.* První ze sedmnácti svazků tohoto symbolu „století rozumu" vyšel v roce 1751.)

V protikladu s rozmařilostí, hýřivostí a okázalou bezstarostností panských sídel nás při pohledu na osmnácté století překvapí všechny tyto nové myšlenkové proudy, formulované předními literáty a filozofy 18. století. Neklidná rokoková linie se stala v jistém slova smyslu odrazem tehdejší společnosti. Vedle šlechty náleželi k vyšší třídě nejen zbohatlí měšťané, ale i finančníci, filozofové, básníci a spisovatelé.

Období rokoka bylo časem nástupu velkých osvícenecských myšlenek a osvícenecká filosofie počala ovládat evropské myšlení. Kolébkou rokoka byly, současně s rozmařilým francouzským panovnickým dvorem, přední pařížské salony.

Samozřejmě, že hlavní tón udával panovnický dvůr. V něm pak především madame de Pompadour, panovníkova milenka. Společnou zálibou Ludvíka XV. a madame de Pompadour bylo zařizování zámků a venkovských sídel. Přestavovány byly rezidence Brimboriom, Bellevue, La Celle, Crécy. Madame de Pompadour svým vrozeným a vytříbeným vkusem na-

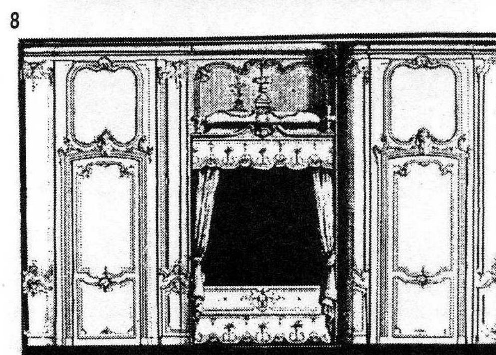
6



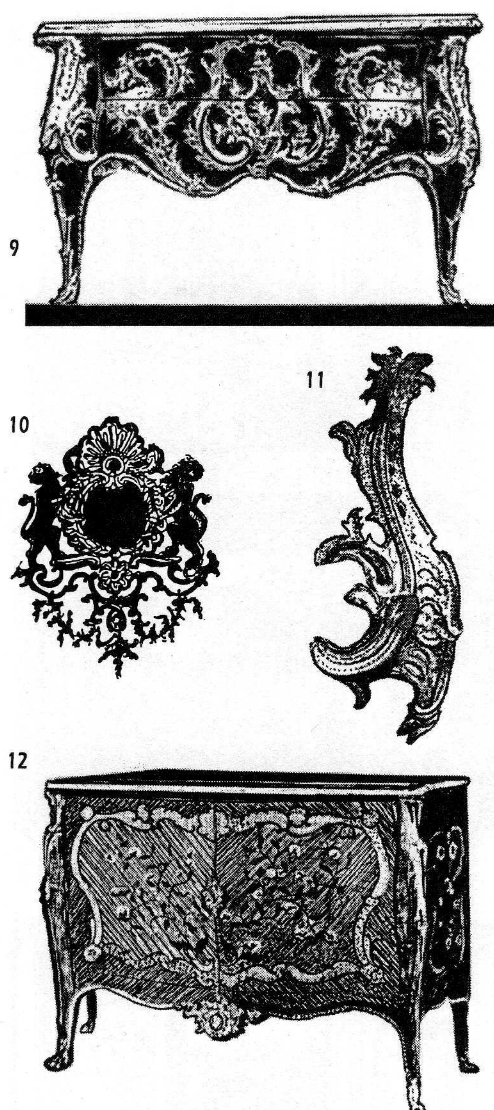
7



8



Obr. 6 Výzdoba podle návrhu G. Boffranda (1735). Dekorace panelů, kterými byly obkládány stěny, vytvářeli specializovaní řemeslníci – dekoratéři. Panely byly lemovány plastickou lištou vymezující jejich střed. Byly zdobeny rozetami, vytvářenými jako rozviliny, akantové úponky a často i symboly charakterizující určitou činnost (výtvarné umění, hudbu, astronomii, geometrii apod.). Plastická lišta ohraničující střední část panelu byla v rozích zaoblena a prohnuta do středu. Z nárožního zakončení ve tvaru písmene C pak směřovaly dekorační motivy do středu panelu. Náročnější ornamenty a malířská výzdoba byly umisťovány v plochách nadpraží nade dveřmi. **Obr. 7** Rokokový salon vévody z Choiseul. Miniaturní malba na tabatěrce, uložená v pařížském Louvru – autor A. Leffere (1757). Ve formě i v barevnosti interiérů vládl dokonalý soulad a to nejen nábytku se stěnami, ale i s dekoračními předměty, hodinami, vázami, plastikami, obrazy, koberci, závěsy i záclonami. **Obr. 8** Návrh stěny ložnice z let 1737–1738 – autor Jacques-Francois Blondel.



Obr. 9 Komoda z královské komnaty Ludvíka XV. ve Versailles, kterou podle návrhu bratří Slodtzových zhotovil A.-R. Gaudreaux v roce 1739. V počátcích třicátých let počaly komody „bachratět" a jejich nohy byly tvarovány v lehkém prohnutí. Plochy čel a boků poskytovaly možnost uplatnění jemným intarziím, které se na zvlněných plochách krásně vyjímaly. **Obr. 10** Ornament – medailon vytvořený z mušle (období Régence). **Obr. 11** Detail nároží komody, které bylo vytvořeno v Královské manufaktuře v roce 1739 Philipem Caffieriim. Pomocí zdokonalených technik odlévání bylo na mnoha komodách vytvářeno orámování bohatými plastikami ze zlaceného bronzu. **Obr. 12** Dvoudveřová skříňka, zdobená na nárožních hranách hermami a na plochách dvířek zvláštními ornamenty – aplikami ze zlaceného bronzu v podobě kadeřavých větviček. Autor Pierre II. Migeon.

pomáhala při těchto úkolech a to nejen výběrem autorů. Každá nově zařizovaná místnost se stávala samostatným uměleckým dílem – všechno bylo elegantní, lehké a především ženské.

Rozkošně působící rokokový nábytek byl bohatě zdobený a na každém kusu bylo patrné, že při jeho tvorbě byla cílevědomě spojována účelnost s krásou. Na váženém a čelném místě mezi tvůrci interiérů stáli i v období rokoka mistři ebenisté, kteří již od času velké nábytkářské barokní epochy vyráběli nábytek v duchu Charlese Andrého Boulla. Následovatelé těchto technik se snažili udržet tradici na vysoké úrovni po několik generací.

I když byly užívány techniky marketerie, ustoupilo ebenové dřevo povrchům z ořechového dřeva a ze vzácného, jemně žilkovaného dřeva růžového. Mistři rokokového nábytku používali velmi často i mahagon, který byl dovážen ze zámoří. Pro francouzský královský dvůr pracoval bezpočet vynikajících osobností a velké množství mistrovských nábytkářských dílen. Byla by to dlouhá řada jmen, která zde ani nelze v plném množství uvést. Omezíme se proto na několik nejvýznamějších osobností. Mezi předními tvůrci tohoto období se svými dokonalými díly, bohatě zdobenými marketeriemi a naplňovanými květinovými motivy proslavil Jean Francois Oeben (1720–1763). Předností jeho prací byla jemnost provedení všech částí každého nábytkového předmětu a vysoká míra elegance. Většina jeho prací byla doplňována kováním a aplikami z pozlaceného bronzu.

Svým dílem ovlivnil přední tvůrce, kteří vytvořili vrcholná díla rokokového nábytku. Většina z nich se u Oebena vyučila a spolupracovala na náročných dvorských zakázkách. Mezi nejvýraznější a nejznámější jeho dílo patří psací stůl pro Ludvíka XV. Tento skvost byl společným dílem s jeho žákem Jeanem Henri Riesnerem (1734–1806), který jej dokončil až po Oebenově smrti.

Reisher zůstal i v následujícím období klasicismu – slohu Ludvíka XVI. – předním tvůrcem nábytku vyráběného pro pařížský královský dvůr. Pro svoji precizní práci byl jmenován královským ebenistou a stal se autorem sekretářů, psacích stolů a komod, které si u něho objednávala královna Marie Antoinetta.

Další velkou osobností byl ebenista, cizelér a řezbář Charles Cressent (1685–1768), který byl nazýván tvůrcem rokokového nábytku. Jako vynikající slévač kovů a cizelér doplňoval nábytkové předměty s oblibou pozlacenými aplikami z litého bronzu. Ornamentika přerůstala na každém jeho díle v dílo vpravdě umělecké, založeném na plastickém působení.

Již od poloviny 17. století cizeléři dokázali z hrubých odlitků jemným zpracováním jejich povrchů vytvářet ušlechtilá díla a vytvořili tak samostatné řemeslné odvětví. Bronzové a mosazné odlitky zpevňovaly konstrukci a zdůrazňovaly místa tektonického významu. Po vybroušení surových odlitků do ušlechtilých forem se stávaly na podkladě z exotických nebo místních dřevin honosnou ozdobou.

Při nástupu celého nového období stylu rokoka to pak byl především Pierre Lepautra, který zbavil výzdobu architektonického charakteru a svým dílem se stal představitelem stylu régence. Ve svých pracích potlačil barokní klasicistní řád slohu Ludvíka XIV. a změkčil, zjemnil a zintimnil působení jednotlivých předmětů i celků.

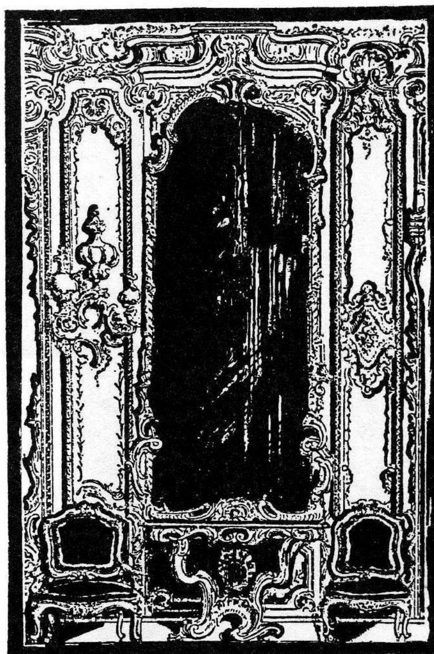
Kresbami rokokových ornamentů vynikl Nicolas Pineau. Charakteristickým znakem jeho návrhů byla přísně dodržovaná asymetričnost. Svými díly z velké řady vynikajících tvůrců dvorského nábytku se vyznamenali především Pierre Bernard, M. Carlin, A. Delorme, P. Garnier, J. F. Leleu, Pierre II. Migeon, C. C. Saunier, C. Topino, R. Vandercruse a mnoho jiných.

Základním prvkem ornamentu jejich návrhů se stala křivka, která nahradila přímku všude tam, kde to jen bylo možné. Ladné linie jakoby se usmívaly. Byly uplatňovány s naprostou lehkostí na návrzích, stejně tak jako na nábytkových předmětech.

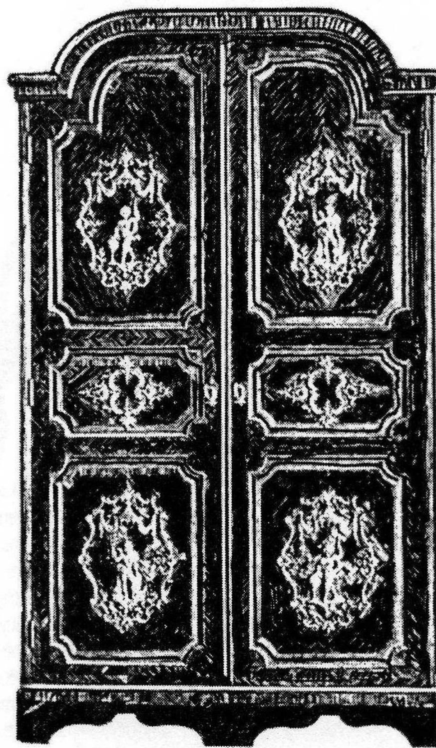
Rocaie – mušle byly s oblibou zařazovány nejen mezi raritní předměty v kabinetech pozoruhodností, ale staly se součástí dekorací stěn. Byly uplatňovány na obložení a štukaturách, na dekoracích skříňkového, sedacího, stolového i lehacího nábytku. Rocaie a ladné linie se staly hlavními ornamenty. Byl to jakýsi přechod mezi přírodní formou mušle a ornamentem.

K podstatným rysům rokoka patřila pozoruhodná slohovost, která vycházela ze zvládnutí rytmického pohybu. Po stěnách salonů, budoárů, kabinetů a poko-

13

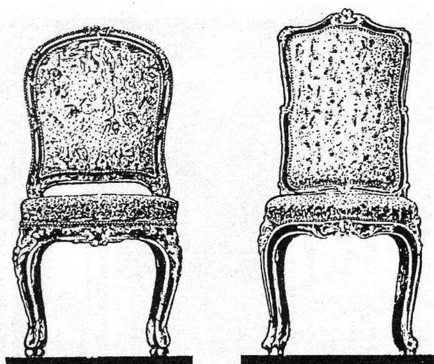


14

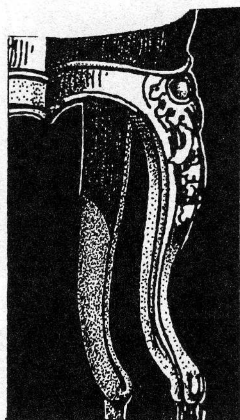


Obr. 13 Návrh řešení stěny se zrcadlem, konzolovým stolkem a dvěma křesly, který vypracoval ve svém pitoreskním stylu Justin Auréle Meissonier. V návrhu řešení stěny byly autorem zakomponován sedací nábytek jako nedílná součást celku. Ve svých návrzích Meissonier využíval snad všechny ornamenty, které jako novinky přinášeli jeho vrstevníci. Znovu je propracovával a ve svých rytinách používal zcela osobitým způsobem. **Obr. 14** Skříň s bronzovými aplikami, vypracovaná pod vlivem Charlese Cressenta v období kolem roku 1738. Bronzové apliky byly jemně cizelovány a vypracovány s klenotnickou jemností. Základní plocha korpusu skříně byla dýhovaná, konečně jako všechen dvorský nábytek a to již od dob Ludvíka XIV., kdy dýhování povrchů bylo dokonce předepsáno.

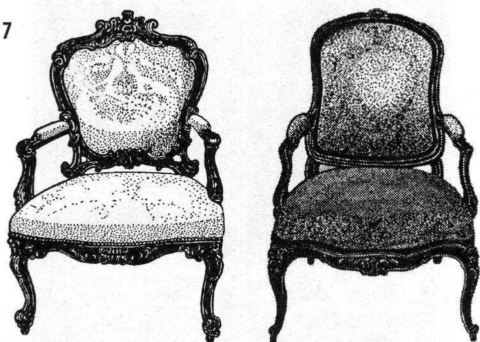
15



16



17



Obr. 15 Dvorskému sedacímu nábytku, včetně židlí, se ve Francii věnovali specializovaní řemeslníci – židličkáři „chairsiers". Křivky které se staly základní charakteristikou celého slohu rokoka se staly výchozími i pro všechny typy sedacího nábytku. Byla to právě tato souhra vzájemně na sebe navazujících křivek, ze kterých byl vytvářen jednotný organický celek i u židlí. **Obr. 16** Přední a zadní noha sedacího nábytku, tzv. kozí nožky. **Obr. 17** Křesla ve stylu Ludvíka XV. byla tvarována tak, že linie nohou, lubů, loketníků a dřevěných částí zádových opěradel mizely v záplavě náročně vyřezávaných květinových stuh a mušlí. U přepychového sedacího nábytku byla zdůrazňována místa tektonického významu vhodně umístěnou řezbou dekorativních motivů.

jíčků i na nábytkových předmětech splývaly lehké linie jemně profilovaných křivek, které mizely v rokajích.

V interiérech, které byly svázány s madame de Pompadour, se často objevovaly jako dekorační prvky ryby, připomínající její dívčí jméno (Jeanne-Antoinette Poisonová – česky Rybová).

Ornament uplatněný na nábytku přerostl v jeho základní tvarování a splynul v jeden nedílný celek. Tvůrci rokokového nábytku, ještě více než mistři předcházející epochy baroka, upřednostnili plastičnost. Tvary a jednotlivé prvky, které byly v předcházejících slohových obdobích inspirované architekturou staveb, byly vystřídány tvary, které především poskytovaly pohodlí a zcela se vymykaly snahám po okázalé vznešenosti. Místo honosných sloupových řádů nastoupily „nižší" náměty. Křivky vykružované do podoby písmen C a S, ale i volně plynoucí linie navozovaly atmosféru uvolněnosti. Nesmíme opomenout, že záliba v přírodních motivech patřila k dobrému tónu celé dvorské rokokové společnosti. Byl to však vztah k vyumělkované přírodě.

Jak jsme již v úvodu této kapitoly poznamenali, rokokové prostory paláců a zámků spolu s nábytkovými předměty přestávaly sloužit pompézním ceremoniím. Architekti a výrobci nábytku pak měli za úkol vytvářet interiéry, které se stávaly místy setkávání překultivované společnosti.

Nábytkové předměty byly vytvářeny s ohledem na poslání, kterým měly sloužit, ať to byla společenská konverzace či poslech komorní hudby. Snaha po lehkosti žití rokokové dvorské společnosti se ve šlechtických palácích, díky talentovaným tvůrcům, mohla odrážet v celém pojetí interiérů. Cílevědomě komponovanou dramatickou nádheru barokních zámeckých interiérů doby Ludvíka XIV. nahradila intimita. Centrem bydlení se stal intimní budoir. Stoly a stolky byly cílevědomě stavěny do středu salonů a vytvářely tak spolu s křesly a čalouněnými pohovkami sedací soupravy.

Byli to teprve tvůrci v období rokoka, kteří vytvořili sedací nábytek zpracovaný s pozoruhodnou nápaditostí, účelností a ladností. I při tvorbě sedacího nábytku se nejdůležitějším kompozičním základem stala křivka. Již raně rokoková křesla byla tvořena bez trnoží, s opěradlem ve tvaru oslího hřbetu (tzv. španělského oblouku), zatímco postranice byly tvarovány rovně. Často byl na středové – nejvyšší části zádového opěradla vyřezáván drobný ornamentální motiv. Nohy měly elastický tvar, který byl nazýván „kozí nožka". Byly zpravidla stavěné na roh, v horní části mírně kyjovitě rozšířené a u země zakončené drobnou volutou. Područky

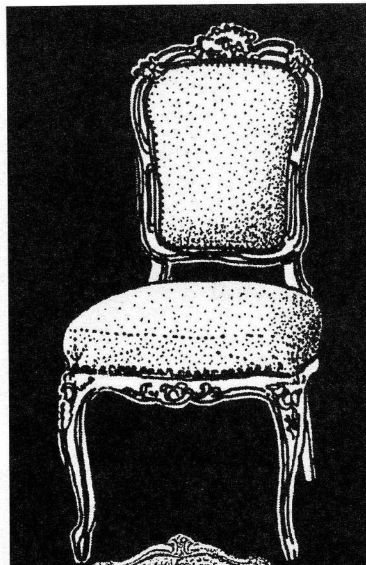
netvořily pokračování předních nohou a částečně ustupovaly – ve styku se sedákem pak byly nálevkovitě rozšiřovány. Po roce 1750 se začalo na zádových opěradlech sedacího nábytku objevovat prohnutí, které se přizpůsobovalo prohnutí zad. Všude, kde přicházelo tělo do styku se sedadlem, opěradlem nebo plochou područek, bylo vypracováno měkké čalounění.

Pohodlným sedacím nábytkem byly zařizovány především salony, ale i budoáry, které se stávaly místy vhodnými pro rozmařilý život, pro koketérii a svádění. Rokoko se stalo obdobím, ve kterém vzniklo množství nových typů sedadel, poskytujících možnost pohodlného a příjemného užívání.

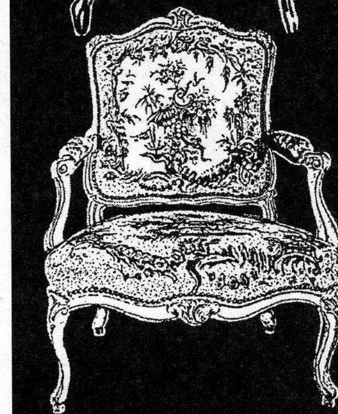
Sedací nábytek byl vyráběn specialisty v oboru sedacího nábytku, kteří byli pojmenováni „chairsiers" („menuisiers d´ assemblage"). Uměleckých řemeslníků, kteří se zabývali výrobou sedacího nábytku, byla v Paříži celá řada. Vedle Nicolase Quiniberta Foliota (1708–1776), který se vypracoval na hlavního dodavatele pařížského dvora, vymýšleli a vyráběli židle, křesla a mnoho druhů čalouněných lavic a lehátek židličkáři, kteří byli schopni vytvořit vrcholná díla sedacího nábytku. Nejlepší z nich, mistři řemesla J. Avisse, L. Delanois, J. B. B. Demay, J. Gourdin starší, G. Jacob, či C. E. Michard vytvořili celou řadu nově pojatých typů sedacího nábytku.

Snahou tvůrců rokokového nábytku bylo potlačení tektonické stavby u všech nábytkových druhů, které byly v rokokových interiérech používány. Bylo tomu tak i u sedacího nábytku. Cílem bylo nejen vytvoření maximálně pohodlných kusů, ale i přetvoření základních tvarů v líbivou ornamentiku. V rokokových interiérech byl sedací nábytek tvarově odlišován i podle jeho umístění v prostoru. Tvarově byl například vyjádřen rozdíl mezi sedadly, která byla umisťovaná u stěn a sedadel která byla rozestavovaná v prostoru. Tvůrci rokokového sedacího nábytku vytvořili nízké čalouněné sedátko (taburet), se čtvercovým, i oválným čalouněným

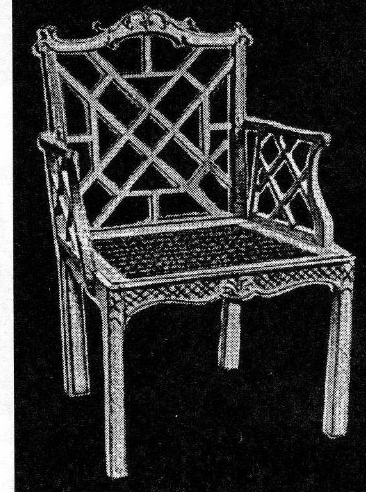
18



19

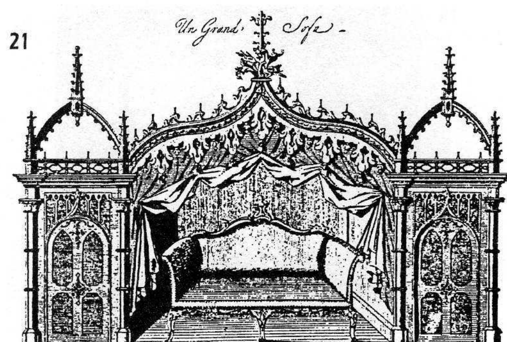


20

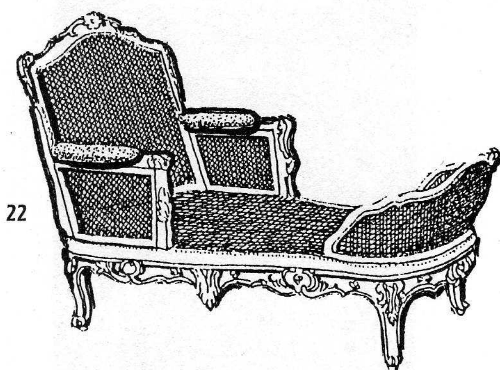


Obr. 18 Židle vyráběné pro šlechtická sídla se lišily od křesel tím, že nebyly vybaveny loketníky. Základní materiál – dřevo bylo při tvorbě dvorského rokokového nábytku potlačováno dekorativními úpravami a dokončovacími úpravami povrchů. Židle byly nejen na sedadle a zádovém opěradle čalouněny, ale často i vyplétány pedikem. **Obr. 19** Křeslo. Oproti těžkým a objemným barokovým křeslům byla křesla vzniklá v období rokoka vytvořená na základě elegantních křivek. Křivky zádových opěradel vycházely z linie noh a v přední části bylo tvarování ukončeno podporou područek v lubu, aby bylo možné usednout dámám i s jejich krinolínami. **Obr. 20** Vliv Dálného východu a především Číny se odrazil v počátcích první poloviny 18. století v tvorbě francouzských výrobců sedacího nábytku a obohatil tak rokoko svými proporcemi i celým výtvarným pojetím.

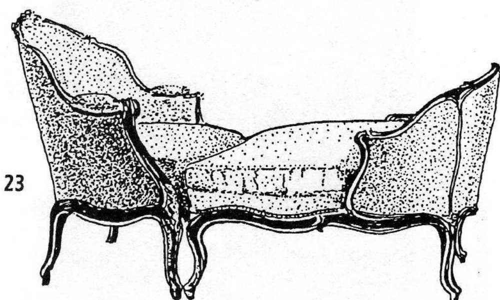
21



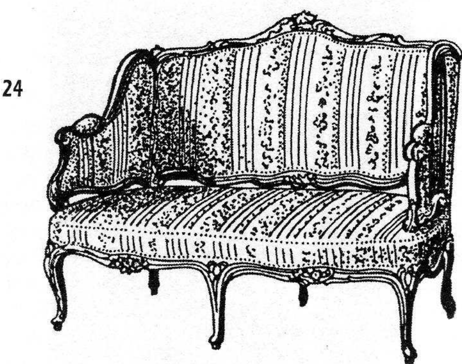
22



23



24



sedákem. Velké oblibě se těšilo měkce čalouněné křeslo (bergere), vybavené volně položeným polštářem.

Mnoho křesel mělo sedáky a zádová opěradla vyplétaná pedikem. Koncem osmnáctého století byl velmi oblíbeným sedacím nábytkem i „ušák" (bergère en gondole). To již čalounění rokokového sedacího nábytku doslova objalo proporce celého lidského těla. V období rokoka se ustálily typy většiny dnes známých sedacích nábytkových předmětů a byly opuštěny mohutné rozměry barokních křesel s převýšenými zádovými opěradly. Vedle snahy nabídnout sedacím nábytkem pohodu bylo základní premisou i zdrobnění jeho základních tvarů.

Zmenšování objemů spolu s úsilím o vytváření křivek a ploch vedlo k rozmnožení tvarových variant. Byla také vymýšlena sedadla pro zcela speciální účely. Vytvořena byla například speciální židle k psacímu stolku a židle „česací". Sedací nábytek k psacímu stolu měl svoji zvláštnost. Nejen, že měl nízké a zaoblené zádové opěradlo, ale lišil se proti běžnému sedacímu nábytku tím, že jedna noha byla umisťovaná vpředu a další dvě po stranách. Salony určené společenským hrám byly vybavovány židlí nazvanou „voyeuses", která sloužila hráčům a současně i divákům stolních her stojícím za jejich křesly, a to tak, že zádové opěradlo bylo ukončeno očalouněnou plochou. Očalouněním plochy nad zádovým opěradlem křesla hráče byla vytvořena možnost pohodlného opření pro kibice.

V rokokových salónech byly s oblibou používány pohovky. Širší sedák poskytoval možnost usednutí nejméně dvěma osobám. Pohovka s pohyblivou matrací se nazývala sofa. Menší pohovka byla nazývaná marquise. Oblíbeným sedadlem se v období régence stala lenoška s prodlouženým sedákem (chaise longue), o kterou byl rozhojněn sedací nábytek v mnoha roko-

Obr. 21 Sofa nebo také „denní postel" byla vytvořena v první polovině 18. století pod vlivem Orientu a stala se inspirací francouzských i anglických nábytkářů. Později se z tohoto typu vyvinulo „canapé", které se lišilo otevřenými opěradly. V dalším vývoji vznikla pohovka, která dostala pojmenování otoman a která byla opatřena opěradlem ve tvaru gondoly, ale i lenoška bez zádových a loketních opěradel pojmenovaná divan, který se objevil kolem roku 1730. **Obr. 22** „Chaise longue", lenoška s protaženou sedací plochou. Pokud měl tento typ lenošky malou opěru pro nohy, byla nazývána „duchesse". Zatímco dvořané při vzájemném styku za doby vlády Ludvíka XIV. stáli, návštěvníci rokokových salonů nejenže sedali, ale často při společenské konverzaci spočinuli na různých typech pohovek a lehátek. **Obr. 23** Dvoudílná „chaise longue – duchesse brisée", kterou vytvořil Louis Delanois. K základnímu křeslu přidal očalouněnou podnožku, vybavenou opěrou pro nohy. **Obr. 24** Pohovka „ottomane", vytvořená před koncem první poloviny 18. století.

kových salonech. Chaise longue bylo dlouhým sedadlem, u kterého převládaly vyrovnané dekorativní prvky. Náročně tvarované čalounění bývalo často nahrazováno výpletem. Existovaly i lenošky, sestavené ze dvou částí, zvané „duchesse brisée". Pohovky byly zpravidla měkce čalouněné. Vyskytovaly se i pohovky s tvrdším čalouněním a s výpletem. Pod vlivem obdivu k orientu vznikla pohovka se dvěma opěradly „sultane" a „otoman", Byl také vytvořen otoman bez opěradel, nazvaný „paphose".

Koketním sedacím nábytkem byl bezesporu zvláštní typ – pohovka „vis-á-vis". Nabízela dvěma osobám sezení proti sobě a poskytovala tak možnost intimních rozhovorů. Sedací části zde byly spojeny a byly umístěny proti sobě. Esovitá část lenochu přitom obepínala obě sedadla. (Tento typ sedacího nábytku byl také nazýván tête a tête).

Mezi různými typy se vyskytovala pozoruhodně nazývaná pohovka „confidente". Po obou stranách měla připojená menší sedadla, poskytující usednutí dalším osobám.

Stoly drobnějších rozměrů se staly středy intimnějších prostorů. Jejich rozměry značně ovlivnil styk Evropy s Orientem a s orientálními kulturami. Odtud byl do Evropy přenesen i způsob stolování, při kterém sloužily velmi nízké stolky nebo podnosy. Nechuť k hmotným a reprezentačním stolům byla taková, že se vytratily i rozměrné stoly banketní. Místo ztrnulé důstojnosti byl pomocí ornamentů stůl vytvářen jako jeden ucelený ornamentální organismus, při kterém byla potlačena přísnost tektoniky vystřídaná ladností a lehkostí rokokových křivek. Při hostinách byly často sestavovány pro servírování jen malé odkladní stolečky, navozující intimitu i náročným společenským akcím.

Velké oblibě se těšily rozmanité drobné stolky sklápěcí (tables de lit), přístavné pro servírování jídel (servantes) a odkládací stolky (guéridons), ale i stolky hrací (tables á jeu). Tyto stolky byly uzpůsobeny pro jednotlivé stolní hry. Byly vytvořeny stolky pravoúhlé pro vrhcáby a šachy, trojúhelníkové pro tři hráče, pětiúhelníkové pro ferbla. Vznikly i šicí stolky se stolní deskou ledvinového tvaru.

Velkou zálibou se v rokoku stalo psaní dopisů a tak z této „potřeby" dam vznikl i dámský psací stolek (bonheur-du-jour-bureau-á-rente) se spoustou zásuvek a tajných skrýší. Sloužíval často současně jako stolek toaletní. Stolky na vysokých nohách byly koncem rokoka vyvinuty jako nové tvary toaletek, které byly vybavovány sklápěcí střední deskou, sklápěcím zrcadlem a značným počtem zásuvek.

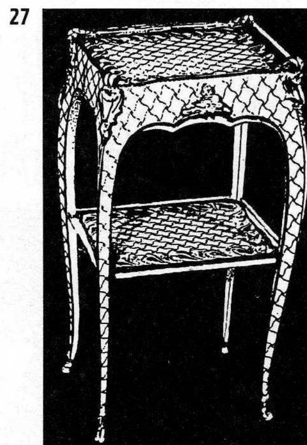
25



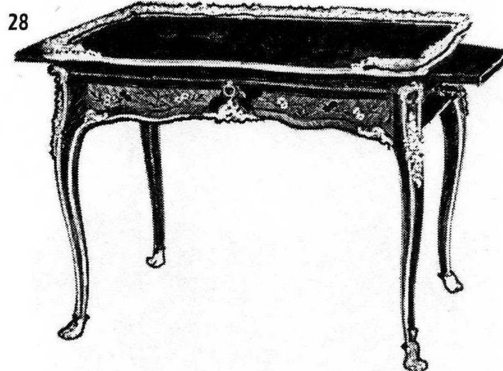
26



27

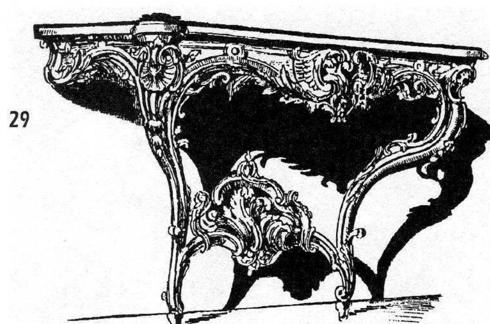


28

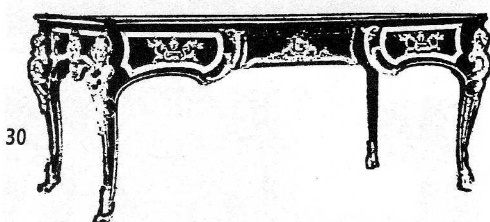


Obr. 25 Michel Moreau le Jeune zobrazil v roce 1775 intimní scénku dvou hodujících párů. Zaznamenal na svém obraze „Le souper fin - The Elegant Supper", vedle kruhového jídelního stolu nižší servírovací přístavný stolek. **Obr. 26** Noha konzolového stolu (zámek Bruchsal). **Obr. 27** Drobný přístavný stolek z roku 1763. **Obr. 28** Psací stolek zdobený kovovými aplikami a intarzií z let kolem roku 1750.

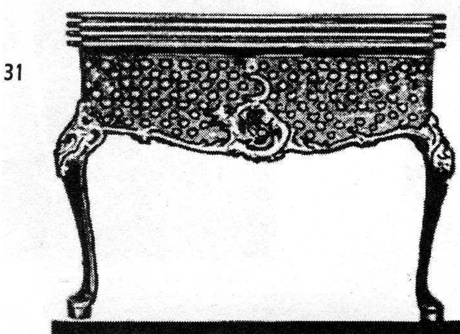
29



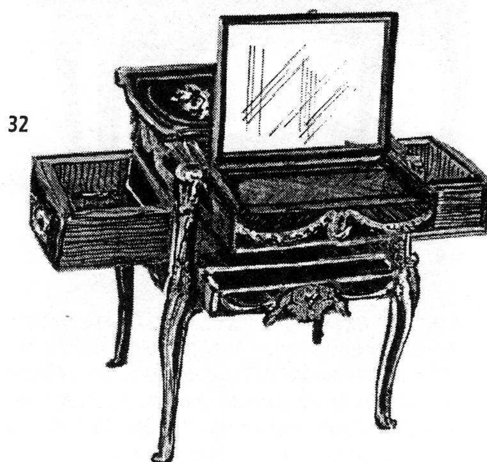
30



31



32



Přemrštěná péče o vzhled rokokových dam každý den trvala i několik hodin. V době, kdy pudr a růž byly neodmyslitelnými kosmetickými prostředky, v čase velké spotřeby parfémů a toaletních vodiček, neobešel se bez toaletního stolku žádný dámský budoár.

Plochý psací stůl, nazývaný „bureau-plat", byl nahrazen stolem s žaluziovým uzávěrem (bureau-á-cylindre), kterým bylo možné stůl, vybavený v nástavci zásuvkami a přihrádkami, jedním pohybem pohodlně uzavřít. V polovině osmnáctého století začaly být ve velké oblibě tyto žaluziové sekretáře a rozměrné psací stoly, obvykle vybavené třemi zásuvkami. Zdobily je četné pozlacené bronzové apliky, štíty zámků, cizelované úchytky, náročně sochařsky řešená nároží i patky noh.

Sekretář vznikl spojením komody s kabinetem, vybaveným uprostřed výklopnou deskou, sloužící psaní při jeho vyklopení. Plochy korpusů byly především na čelních částech komody zprohýbané se zkosenými rohy. Sekretář byl zakončován nad horní partií římsou vzpínající se vzhůru a často končící volutami. Za dvířky kabinetu bylo množství zásuvek, přihrádek a tajných schránek. Plochy čel zásuvek byly zdobeny intarziemi, často i marketeriemi, sestavovanými do figur v té době oblíbených kostek.

Součástí dekorací stěn v salonech šlechtických sídel se stal konzolový stůl, umisťovaný zpravidla pod velké zrcadlo. Tyto stoly byly komponovány jako nedílná součást ornamentálního řešení stěn. Zapřeny o stěnu stály pouze na dvou nohách, které překypovaly rokajovými ornamenty. Vykružované křivky odpozorované

Obr. 29 Konzolový přístěnný stůl (autor J. A. Meissonier). Konzolové stoly byly umisťovány pod zrcadla, dosahující zpravidla až k fabiónové římse. Z vyřezávaného stolního lubu s kartušovým středem se celá ornamentální řezba v bohaté plastice uplatňovala až do bohatě a složitě vyřezaných noh. Na lubu a trnoží byly zpravidla vyřezány ornamenty z akantových listů a z mušlí. Konzolové stoly vytvářely s řešením stěn nedílnou kompozici. **Obr. 30** Psací stůl z dílny Charlese Cressenta, nazývaný „diplomatický", vybavený třemi zásuvkami. Ozdobu těchto stolů tvořily zlacené bronzy krytů zámkových zděří, úchytek a především nároží, na kterých byly vymodelovány figurální motivy. **Obr. 31** Skláděcí stůl, vytvořený v dílnách Abrahama Röntgena v sedmdesátých letech, nesený na prohnutých a kyjovitě rozšířených nohách, byl zdoben vložkami ze slonoviny, perleti a mosazi. **Obr. 32** Toaletní stolek („Toilette á transformations") – kombinaci psacího a toaletního stolku vytvořil Jean Francois Leleu (1729–1807), vynikající ebenista, který se vyučil u Oebena. Ušlechtile intarzovaný stůl byl zdobený zlaceným kovem. Důmyslný systém bočních zásuvek, při kterém zvednutím části stolní desky byla odkryta střední zásuvka a zrcadlo mohlo být postaveno do potřebné polohy. Pozdní rokoko přineslo řadu technických vymožeností, uplatněných především na stolkovém nábytku. Objevovaly se skryté zásuvky a žaluziové uzávěry, které byly ve velké oblibě.

z přírody navozovaly především u konzolových stolů atmosféru uvolněnosti. Ladností rokokových křivek se jejich nohy tvarované do S vznášely nad zemí a nalěštěných parket se jen tak dotýkaly. Na jejich bohatě zdobených lubech a trnožích byly vytvářeny pravé skvosty řezbářského umění.

Velká řemeslná péče byla věnována jídelním stolům, které byly často opatřovány kruhovou bohatě zdobenou stolní deskou. Nesmíme při výčtu rokokových stolů opomenout ozdobný stolek pro každou potřebu „vide-poches", který byl stolkem přístavným, bez stabilnějšího místa v prostoru.

Rokokové postele byly zakrývány splývajícími závěsy z nebes tak rafinovaně, aby mohla být koketně odhalována lehací plocha. Bohatě dekorované pozlacené ornamenty poskytovaly galantní a noblesní podívanou. Byla to přemíra tvarové rozmanitosti a jak se o rokoku vyjádřil Johan Wofgang Goethe *„...doba přeplněná množstvím nadbytečných dekorací, kudrlinek a mušlí."*

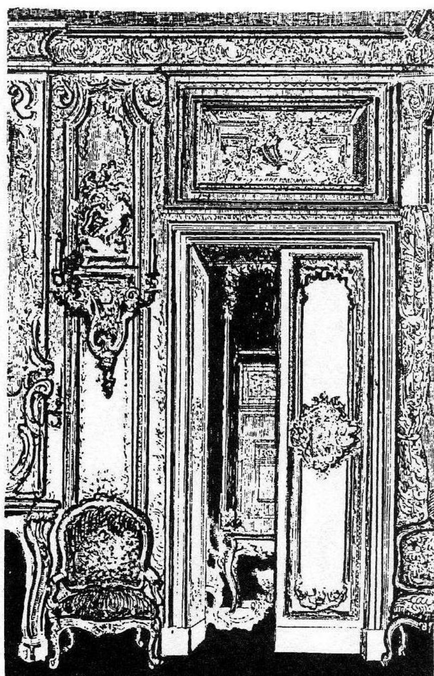
Vznikaly rozmanité tvary baldachýnů, které ovlivnily pojmenování jednotlivých tvarových variant. Vznikaly postele „lit á la chinoise, polonaise, duchese, italinnese, anglaise, francaise..." Byly to variace – výtvarné hříčky – odlišující se podle nejrůznějších míst v Evropě, diktované chvilkovou módou. V počátcích rokoka sloupková postel z ložnic vrchnosti vymizela a byla nahrazována lůžkem bez baldachýnu. Ale v polovině 18. století se baldachýn objevil znovu a především podle jeho vzhledu byl typ lůžka pojmenováván.

V zásadě se ale lůžka dělila do dvou skupin. Postel nazývaná „á la francaise" byla vybavována zvýšeným čelem a umisťována v centru ložnice. Do druhé skupiny patřily postele „á la polonaise", pojmenované prý podle původu královny – Marie Lesczynské. Tato postel byla zabudovaná do výklenku a byla vybavená třemi vyvýšenými postranními stěnami.

Rokokové linie se uplatnily i na čelech lůžek. V rokoku se stal také lehací a odpočívací nábytek hříčkou při tvorbě interiérů. Pohovky umožňující odpočinek byly rozmnoženy o čalouněný nábytek, který poskytoval spočinutí v pololeže. Rozlišení lehacího a odpočinkového nábytku diferencovalo denní odpočinek od lehacího nábytku, určeného pro spánek.

Dekoračními prvky čel lehacího nábytku, stolních desek a ploch skříňkového nábytku zůstávala i nadále intarzie a marketerie. Byly to techniky úprav povrchů, které začaly obohacovat nábytek již v renesanci a dosahovaly vrcholů v období baroka. V rokoku pak byly vytvářeny ještě subtilnější ornamenty, v detailním vypracování náročnější, které bychom mohli označit jako

33



34



Obr. 33 Část návrhu rokokového interiéru který vypracoval Jusin Auréle Meissoner (1693–1750), v Paříži naturalizovaný Ital. **Obr. 34** Luxusní rokokové lože, které vyobrazil Moreau le Jeune v roce 1770 pod názvem „Le coucher de la mariée".



35



36

intimní záznamy své doby. Plochy nábytku zdobily galantní scény vykládané z drahých dýh a slonoviny, na kterých byly vyobrazováni lichotníci lásky, diskrétní scénky a poetické pohledy na romantickou přírodu. Současně jako dekorace byly používány květinové náměty provedené v marketerii, které se střídaly s chinoseriemi – čínskými náměty.

Zde bychom neměli opomenout, že horování pro orientální náměty se stalo jakousi velkou módní vlnou. Zatímco francouzské baroko bylo ve svém základu ryze evropskou kulturou, rokoko přejímalo ochotně mimoevropské výtvarné vlivy. Tvůrcům nábytkových předmětů se tak rozšířil repertoár námětů a do evropských interiérů pronikl exotismus. Zpočátku to byly fetiše a suvenýry, které se objevovaly jako kuriozity v zámeckých a palácových salonech. Do Evropy byly spolu s kořením, tkaninami, porcelánem a vějíři již od konce 16. století přiváženy z Dálného Východu drobné dřevěné předměty, zejména jako obaly dováženého zboží. Nebylo snad lodi, která by mezi svým nákladem neměla jemně lakované skříňky a truhly.

Za rozvojem orientálního vlivu stála touha po poznání „jiného“ způsobu života. A tak se nábytek dovážený z Dálného Východu stal velkou módou. Exotické umění v osmnáctém století ovlivnilo na dlouhou dobu i tvorbu nábytku. Aristokraté si zařizovali své salóny v exotickém stylu. Bylo pak zcela logické, že pro rostoucí zájem byl orientální nábytek stále žádanějším. A je ještě logičtější, že byl často napodobován. Rokokové budoáry byly doplňovány a často i přeplňovány fantastickými, často až bizarními předměty a malbami s výjevy z „indického“, „čínského“ i „tureckého“ prostředí. Velkou módou se stal nábytek s úpravou povrchů „orientálními“ laky.

„Umění laku“ vzniklo v Číně již kolem roku 2850 př. Kr. (před vládou dynastie Šang, za doby císaře Ču). Svého vrcholu dosáhlo za dynastie Chan. Koptovou čerň, rumělkovou červeň a jiné barvy uměli Číňané trpělivě nanášet pomocí 20 až 25 pracovních pochodů. Povrchová úprava sestávala až z třinácti vrstev laků vy-

Obr. 35 Ložnice. Rokoková lůžka byla rafinovaně zakrývána drahými a volně splývajícími závěsy, aby přitom byla koketně odhalována lehací plocha. Bohatě dekorované pozlacené ornamenty poskytovaly galantní a noblesní podívanou. Rokoko i při tvarování lehacího nábytku oplývalo přemírou tvarové rozmanitosti. **Obr. 36** Grafika vypracovaná Danem Chodowieckým v období kolem roku 1782. Židle či křeslo, tak jak to zobrazil autor, byly pravidelným příslušenstvím lůžka. K němu příslušel i noční stolek, který sloužil k uložení nočníku a byl stavěn k nohám spícího. Na stolku byla umisťována malá lampa, která slabým plamenem hořela po celou noc.

robených z výronu stromu (Rhus vermificera), který byl smíchán s oleji a pigmenty. Když bylo imitováno indické zboží (Indian goods), jak byl i nábytek z Dálného Východu pojmenován, musel být napodobován i jeho povrch.

V Paříži z této potřeby v roce 1748 vznikla dobře prosperující velká firma Vernis Martin, kterou založil se svými bratry Robert Martin (1706–1765). Imitace čínských laků, vyráběné z šelaku, umožnily zdařile napodobit klasické čínské úpravy nábytkových povrchů. Neexistovalo snad panství, nebyl snad ani jeden zámek, kde by čínský salonek scházel. Chinoserie jako velká móda exotik se rozletěla po Evropě. Orientální interiéry našly své uplatnění ve vídeňském Schönbrunu, v Mnichově, v Nymphenburku stejně jako v italských zámcích, kde byly budovány „cabinetto chinesse".

V Evropě byl přijímán rokokový nábytek s nadšením. Přitom si Paříž mezi všemi panovnickými dvory po celou dobu udržela primát v tvorbě náročného dvorského nábytku Evropy a pařížský rokokový nábytek našel své uplatnění i v předních domech vzmáhajících se měšťanů. Rokoko zrozené ve Francii ovlivnilo výrobu nábytku na celém území tzv. Svaté říše římské (Německo , Rakousko i Země Koruny České).

Svoji cestu si rokoko do střední Evropy a do Německa našlo teprve v šedesátých letech 18. století, tedy v době, kdy již ve Francii ustupovalo. Tento stav vyplýval i ze skutečnosti, že ve střední Evropě dlouho přežívaly požadavky ovlivněné barokním myšlením.

Před polovinou 18. století dosáhlo rokoko ve Francii svého vrcholu. V 60. letech se však objevil soustředěný odpor proti jeho nevázané hýřivosti. Rozevlátá stavba nábytkových předmětů, přebujelá rokoková ornamentika, která jakoby neznala hranic, vyústila v posledních letech vlády Ludvíka XV. v manýrismus. Přebujelý dekorativismus rokoka se dostal do slepé uličky. Nesčetné kudrlinky už nebylo možné dále rozmnožovat a jejich účin stupňovat.

Německé rokoko

Opožděný nástup rokoka v Německu byl zapříčiněn i rozdrobeností území, které bylo složeno z řady knížectví. Rokoko se ale ve střední Evropě zakořenilo hluboce a ještě počátkem devatenáctého století byl rokokový nábytek s úspěchem vyráběn v Německu

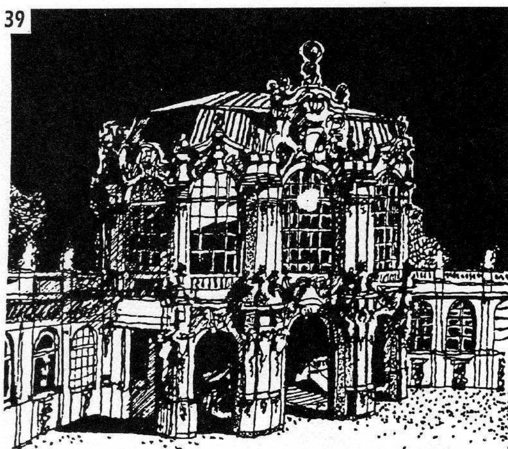


37

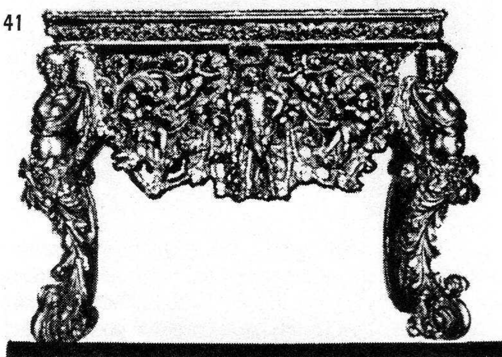


38

Obr. 37 Lakovaný kabinet s reliéfní zlacenou dekorací, vytvořený v letech 1725–1730. Prohlubované vazby s Čínou a Japonskem představovaly ovlivňování evropských tvůrců orientálními motivy při navrhování nábytku, ale i převratný přístup k povrchovým úpravám, které původně při tvorbě evropského nábytku spočívaly jen ve voskování ploch včelím voskem. Dovážené laky z Dálného Východu byly postupně nahrazovány evropskými výrobky. **Obr. 38** Knihovní skříň (sekretář) lakovaný a zdobený zlatou dekorací z počátku 18. století, je příkladem malby imitující japonskou kresbu s čínskými subjekty.


39


40


41

i v Rakousku. Přitom ve Francii, přesněji řečeno v Paříži, v kolébce tohoto slohu, netrvala jeho vláda déle než jeden lidský život.

Rokoko se uplatnilo především v rezidencích středoevropských knížat. Stalo se výchozím stylem i pro tvarování nábytku měšťanských domácností. I když občanský nábytek nebyl tak náročně vyřezávaný jako nábytek zámecký a nebyl zlacený, jeho rokokové tvary se nadlouho udržely i v prostých obydlích.

Nejvytříbenější rokokové interiéry vznikaly na území Pruska, kde Bedřich II., pruský panovník a vyznavač Voltaira, nadšený novými myšlenkami francouzských filozofů, nechal vystavět královský palác v Postupimi a letohrádek Sanssouci.

Bedřich Veliký byl považován za dokonalého znalce směrů soudobého umění. I když si francouzského umění velmi vážil, ke svému dvoru francouzské umělce nepovolal. A tak tvůrci berlínského rokoka – řezbáři bratři Hopenhauptové, sochař a „direkteur des ornaments" Jan August Nahl a rytec J. W. Meil, se svými spolupracovníky vytvořili na přání panovníka světle modré, žluté růžové dekorace, barevný nábytek zdobený pozlacenými postříbřenými bronzovými aplikami, jednoduše řečeno vytvořili „bedřichovské rokoko". Bylo pak paradoxem, že vladař rokokovému okouzlení zcela propadl.

Intendantem královských staveb byl jmenován Georg Wenceslaus Knobelsdorf, který svým vytříbeným vkusem přispěl k vytvoření „bedřichovského rokoka". Poblíž Berlína vystavěl zámek Sanssouci jako půvabný útulek pro Bedřicha II. Inspiroval se přitom Velkým Trianonem ve Versailles. Byla zde vytvořena i čínská čajovna, která se prý stala velmi oblíbeným místem panovníka.

V období, kdy německá aristokracie své prostory na panstvích, v zámcích a palácích nechávala upravovat v duchu vrcholného rokoka, byl v tomto slohu dostavěn i drážďanský Zwinger, „stavba bez praktického účelu", která měla za cíl sloužit pouze radovánkám dvorské smetánky. Po celé „rokokové období" byl ná-

Obr. 39 Pavilon Zwinger v Drážďanech (Matthäus Daniel Pöppelmann) – barokní stavba s bohatě plastickou fasádou, která dodává tomuto letnímu pavilonu rokokový vzhled. Interiéry sloužily pořádání dvorních plesů, a komorních divadelních představení. **Obr. 40** Interiér hudebního salonu zámku Sansoucci – 1745–1751. Výzdobné systémy rokoka byly spojeny s čínskými motivy. Plynulé linie byly záměrně výstřední a podle odborníků, kteří posuzovali hudební salonek v době před jeho zničením za 2. světové války, působily ušlechtile a napomáhaly vytvářet tajemnou atmosféru. **Obr. 41** Konzolový stůl vyrobený pro zámek Brühl u Kolína nad Rýnem.

nábytek v nemalém množství dovážen přímo z Paříže a to zejména do zámků a paláců v Porýní a kolem Mohanu. Byl dovážen i do Postupimi. Podle těchto vzorů zpracovávaly německé, rakouské i české dílny své velmi dokonale provedené výrobky.

Ve svém prvopočátku bylo středoevropské rokoko zřejmou výpůjčkou francouzského rokoka. Mohli bychom poznamenat, že v Německu představovalo spíš jakousi formu zmodernizovaného baroka. Na tvůrce rokoka v Německu měly značný vliv Meissonnierovy předlohy. Rokoko ve střední Evropě záhy zdomácnělo a v období svého vrcholu vytvořilo i své osobité varianty a docílilo značné rozmanitosti. Bylo to především v pozdním období rokoka, kdy vedle dílen Abrahama Röntgena a jeho syna Davida vynikly dílny Melichora Kambly a bratrů Spindlerových. M. Kambla si v roce 1752 jako zkušený a úspěšný dekoratér otevřel rozsáhlou manufakturu i na výrobu bronzových ozdob. Stal se výrobcem podstatné části výzdoby zámku Sanssouci, provedl výzdobu „bronzového sálu" berlínského zámku.

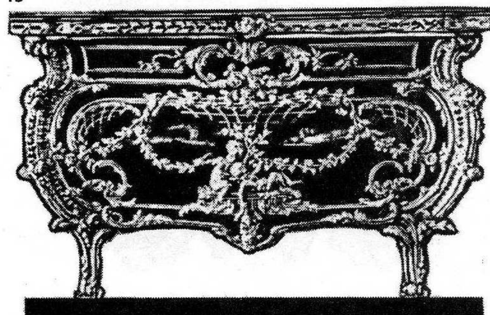
Další osobností byl velmi talentovaný Johan Michael Hoppenhaupt, který oživil rokokové formy francouzského rokoka novými plastickými prvky, provedenými s vytříbeným citem pro jemnou práci. Typickou rokokovou ornamentiku obohatil prvky čerpanými z přírody. Vedle květin, ovoce a ptáků to byly především hudební nástroje, které rozšířily dekorativní ornamentiku německého rokoka. Těmito motivy obohatili své práce i bratři Spindlerovi, kteří naturálními motivy v mušlovitém orámování zdobili nábytek především při vybavování postupimského zámku.

Díky této zálibě v ornamentálním dekorativismu se zde ještě víc prohloubila spolupráce řezbářů s truhláři. Bývala to ale spolupráce často velmi složitá. Tím, jak se mnohé nábytkové kusy proměňovaly v řezbářsko-sochařské dílo, dovršoval se i spor mezi těmito dvěma specializacemi. Byl to spor, který trval po celé století.

42



43

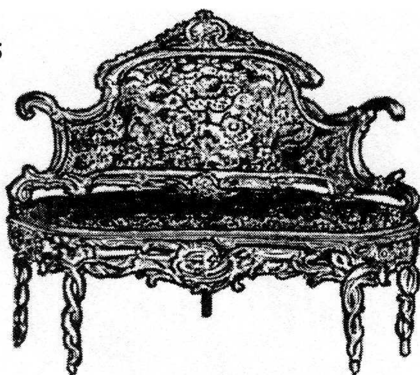


44

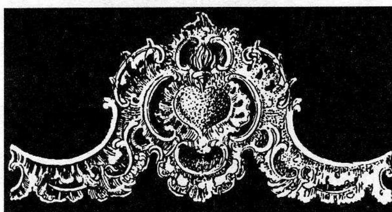


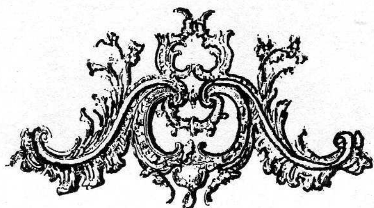
Obr. 42 Adam a David Röntgenové, nejlepší němečtí ebenisté pozdního rokoka vytvořili ve své manufaktuře v Neuwiedu na Rýně pro kurfiřta z Trevíru Jana Filipa z Waldersdorfu psací stůl s pultem dokončený v roce 1768. Stůl byl vybavený velkým počtem tajných zásuvek a důmyslných skrýší. Nejhonosněji vybavená práce Abrahama Röntgena byla zdobena slonovinou, perletí a bronzovými ozdobami, ze kterých byly komponovány alegorie lásky a spravedlnosti. **Obr. 43** Pro Postupimský zámek (Nový palác) byla v Kamblových dílnách vytvořena komoda zdobená bohatou výzdobou. Nohy komody přecházející do ozdob nároží a čelo i boky břichaté komody byly bohatě ozdobeny bronzovou výzdobou. **Obr. 44** Interiér rokokového kabinetu na zámku Wilhelmsthal u Kaselu navrhoval J. A. Nahl kolem roku 1760.

45



46





47



Truhláři si velmi často stěžovali na řezbáře jako na konkurenci svého řemesla, kterou tehdy platná cechovní pravidla nepřipouštěla. A tak řezbářům nezbývalo nic jiného, než skládat před představenými cechu truhlářského mistrovské zkoušky a vypracovávat návrhy i samotná „mistrovská" díla. Pro přijetí do cechu bylo od adeptů na mistra požadováno navržení i vyrobení například sekretáře, který byl typickým nábytkovým kusem pro celou středoevropskou oblast.

Italské rokoko

Zajímavým způsobem se v 18. století rokoko uplatnilo v Itálii. V onom období byl Apeninský poloostrov rozdělen na velký počet malých států, kterým vládly především zahraniční dynastie. Bylo pak zcela logické, že jejich vkus ovlivnil a pronikl i do interiérů, a zcela logicky i do tvorby nábytku. Pro větší rozvinutí nového slohu nebyly přitom v Itálii příznivé podmínky. Bylo tomu tak především proto, že se v Toskánsku ještě v 18. století udržela při mnoha realizacích v plné své kráse italská renesance a v Římě typické italské baroko.

Církev byla velmi konzervativní, a tak se vrcholný barok jen pozvolna proměňoval do rokokové podoby. Ve spojení s rokokovými prvky byly posléze, i při vlivu tradičního tvarování, přece jen vytvořeny osobité formy italského rokoka. Zajímavý byl vývoj rokoka v Neapoli, kde pod vlivem Bourbonů byly uplatňovány anglické nábytkové předlohy. Tyto předlohy ovlivnily tvorbu tehdejšího stolového nábytku, u kterého byly přejímány tvary kyjovitých noh a také systémy sklápěcích a roztahovacích stolů. Přitom ale konzolové stoly vycházely i zde plně z francouzských vzorů. Byl to pak sedací nábytek, u kterého je patrný jak anglický vliv, tak i ovlivnění francouzskými příklady.

Šlechtická sídla byla ale vybavována v nemalé míře dováženým nábytkem, především z Paříže. Současně anglické předlohy Chippendaleových návrhů zapůsobily především v Benátkách. Přitom je zde možné hovořit jako o rokoku zcela typickém pro Itálii. Pod patrným vlivem anglického nábytku byly vyrobené kusy

Obr. 45 Rohová pohovka, kterou jako součást svých prací pro würzburskou zámeckou rezidenci současně s židlemi vyrobil Hans Köhler. Rohová pohovka je zajímavá svojí originalitou, a to nejen pro své určení místa v zakulaceném rohu interiéru, ale i řešením celého obrysu, područkami a nohami, které byly vyřezány jako spletené palmové listy. **Obr. 46** Detaily dekorativních prvků – rokaje z baroko-rokokového období, které byly používány jako základní rokokové ornamenty ve střední Evropě. **Obr. 47** Interiér bruchsalského zámku, který svoji vytříbenou výzdobou i vybavením rokokovým mobiliářem patří do období největšího rozkvětu německého rokoka.

...kázalé a svoji jednoduchostí velmi elegantní. Z francouzských vzorů byly převzaty příklady noblesy současně i s rozmařilostí tak typickou pro „pařížský styl".

V Itálii francouzské rokoko našlo svou odezvu pouze v Benátkách a Piemontu. U ostatního nábytku vytvořeném na území Itálie je patrné, že se jednalo jen o jakýsi příklon a přizpůsobení se novému slohu.

Oproti lehkému stylu Ludvíka XV. byl rokokový nábytek vytvářený v Itálii mnohem pompéznější. Tehdejší italský nábytek svými formami připomíná barokní nábytkové kusy, těžkých a předimenzovaných tvarů, které byly při vybavování dvorských interiérů bohatě zlacené. Mnohé řezbářské prvky přestávaly být součástí celkové kompozice a byly na nábytkové plochy prostě nalepovány.

Typickým příkladem italského dvorského nábytku se stala díla Andrea Brustolona (1662–1732), na které jsme upozorňovali již v kapitole o baroku. Jeho práce i v období rokoka vycházela z jeho sochařské zdatnosti, kterou uplatňoval svým velmi originálním způsobem. Řezbářské dílo na italském především sedacím nábytku je přímým dokladem o neustálé barokizaci nábytkové tvorby.

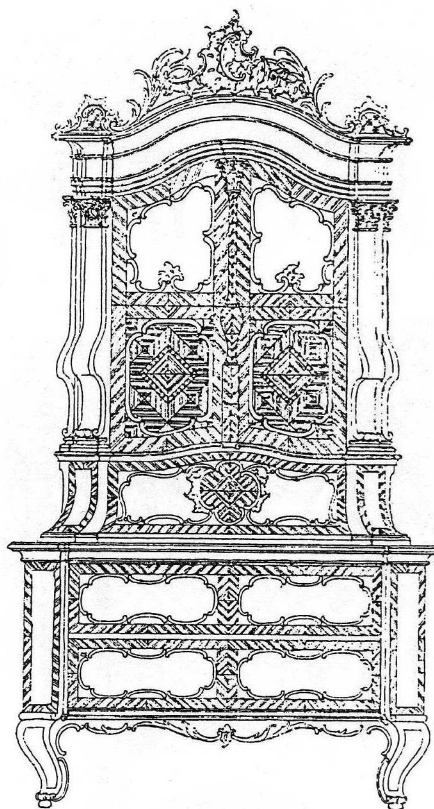
Dalším klasickým příkladem jsou i práce Pietra Piffetiho, který působil v centru italské nábytkové tvorby, v Turíně v Piemontu. Při své práci důsledně uplatnil znalost marketerie, ve které pak vynikl při aplikacích se slonovinou.

Anglické rokoko

Rokoko v konzervativní Anglii bylo oproti evropskému kontinentu přijímáno zdrženlivě a projevilo se v oblastech užitého umění, v pracích místních tvůrců zcela osobitým způsobem. Bylo to i tím, že Anglie byla delší dobu pod vlivem stylu nazývaného Palladiovým a tvorba význačných architektů se opírala o antiku (například William Kment 1694–1753).

Jako vědomě přepychový a palácový sloh se styl Ludvíka XV. v ostrovním království nikdy pevně neuchytil

48

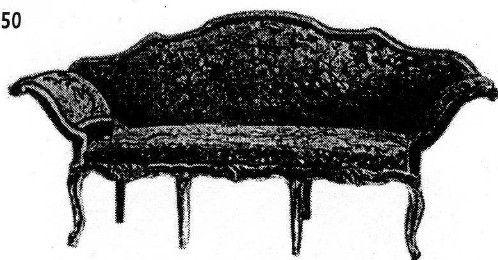


49

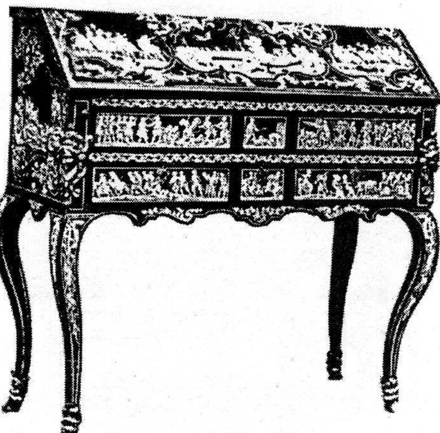


Obr. 48 Nákres mistrovského díla – sekretář vypracovaný Josefem Müllerem (Mohuč 1754). Mistrovský nákres, který byl součástí přijímací zkoušky do cechu, byl prvním velmi náročným prubířským kamenem. V druhé části zkoušky musel budoucí mistr uměleckého řemesla svůj návrh realizovat. **Obr. 49** Rokokový příborník. Vršek s dvoukřídlovými prosklenými dvířky byl u tohoto nábytkového předmětu posazen na zásuvkovou komodu. Kombinací komody a prosklené vitríny vznikla vitrína s prosklenou horní částí, která sloužila k ukládání ozdobného a náročného jídelního porcelánu. V komodové spodní části byla v objemných zásuvkách poskytnuta možnost pro uložení stolního textilu a příborů.

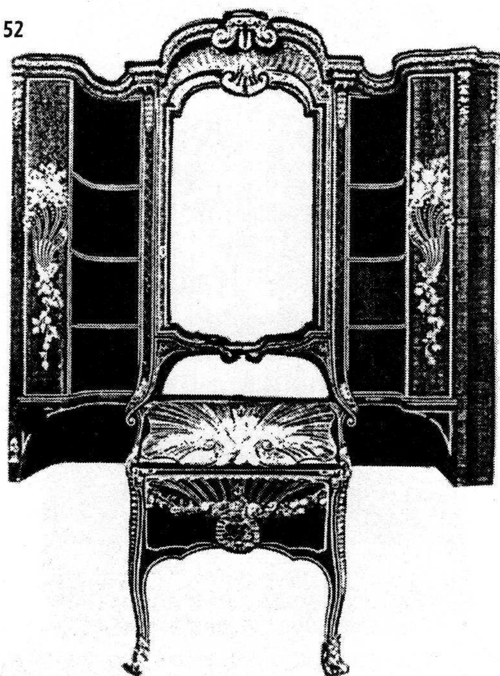
50



51



52



i když ve čtyřicátých letech 18. století především pod vlivem sbírek ornamentiky M. Copelanda a M. Locka zde našlo rokoko své uplatnění. O jeho popularizaci se svoji sbírkou rytin nazvanou „Sto padesát nových vzorů" zasloužil i Thomas Johnson.

Mezi představitele rokoka je možné uvést Thomase Chippendalea, o kterém budeme hovořit v kapitole o anglickém nábytkovém umění 18. století. Chippendale především při navrhování sedacího nábytku využíval rokokové motivy. Chippendalem navrhovaný nábytek pro svoji účelnost a pohodlí, pro nevtíravou eleganci, ale i pevnost byl produkován a napodobován i po značnou část 19. století.

České rokoko

Rokoko v Čechách se ohlásilo až kolem poloviny 18. století. Byly to především interiérové prvky, které se počaly uplatňovat na nábytkových předmětech, stejně tak jako na štukaturách zdobících stropy zámeckých a palácových prostorů. Zdrobnělostí a hravostí forem reagovalo na patetickou tíži vrcholného baroka. Architekti v Čechách uplatňovali barokně klasicistní zásady i při tvorbě nábytkových předmětů s plnou silou po podstatnou část 18. století. Do českého prostředí bylo rokoko uvedeno v letech 1755–1765 v paláci hraběte Gloze na pražském Staroměstském náměstí, který se ale nedochoval.

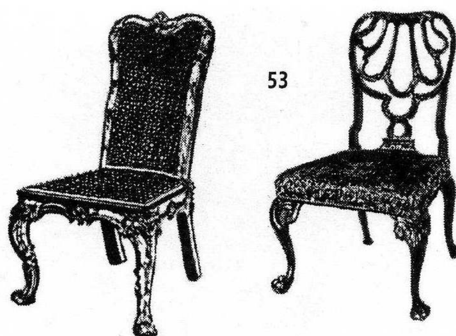
Příkladnou ukázkou se stal teprve pražský arcibiskupský palác, jehož přestavbu v letech 1763–1764 je možné považovat za špičkové dílo rokoka v Čechách. Rokokové dílo vzniklo v době, kdy ještě pokračovala barokizace Prahy. V salónech druhého patra autor díla Jan Josef Wirch dal celým prostorům vskutku knížecí vzhled. Prosvětlil interiéry a mohutné barokní křivky v novém slohu nabyly na hravosti.

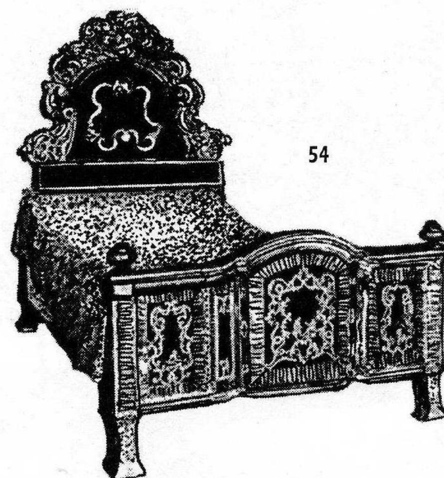
Zcela nová harmonie vycházející z bělostných ploch, vytvářená z odstínů růžových, světle modrých a zelenkavých barev střízlivě doplňovaných zlacením vytvořila novou atmosféru vznešeným prostorům arcibiskupského paláce.

Obr. 50 Čalouněná lavice (divan – pantchettino). Prolamované a vykružované opěradlo bylo jednou z mnoha „rozverností" italského rokoka. **Obr. 51** Psací stolek vyrobený v Turíně z ebenového dřeva podle návrhu a za výtvarné spoluúčasti Pietra Peffetiho. Stolek byl bohatě zdobený vložkami ze slonoviny. Jako zdatný kreslíř ozdobil Peffeti válečnými výjevy čelo, boky i výklopnou plochu korpusu. Pro psaní u tohoto stolku sloužila výklopná plocha při uzavření zešikmená. **Obr. 52** Italský psací stůl s nástavcem, kterým Pietro Pieffetti obohatil interiéry turínského paláce Chiabese. Do podkladu z ořechového dřeva byly vloženy složité ornamenty z perletě.

Jedno z nejvýznamnějších a pozoruhodných vybavení rokokovými interiéry v Čechách získal v letech 1760–1767 lovecký zámek Hořín u Mělníka. Současně s malířskou výzdobou, kterou realizoval malíř Ondřej Pěšina a se štukatérskými pracemi Carla Giuseppeho Bossiho, byly v prostorách zámku vybaveny zámecké salony rokokovým sedacím a stolovým nábytkem.

Ve stavebních dílech se sloh Ludvíka XV. v Čechách uplatňoval vzácně. Zato však v interiérech paláců a zámků byl tento styl v druhé polovině 18. století používán běžně, stejně tak jako jemný ornament Dálného Východu. Stalo se módní záležitostí, která vyzněla jako nezbytnost, že v duchu Orientu byl vybaven na zámcích jeden pokoj. Krásným příkladem může být například Čínský sál na zámku v Červeném dvoře.

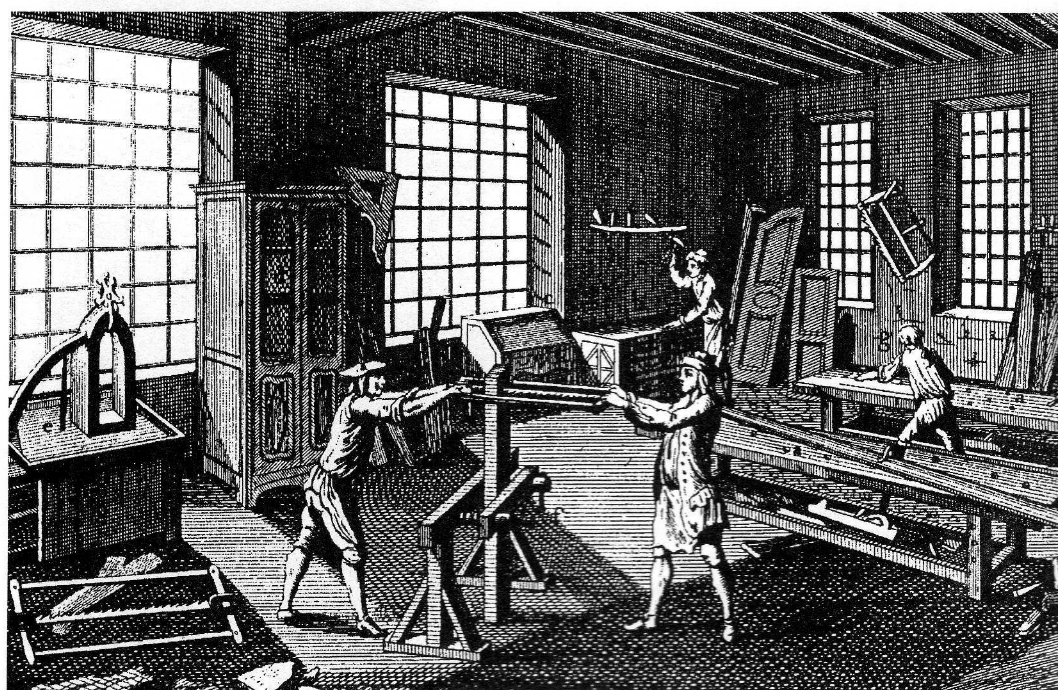






Obr. 53 Židle z krátkého období anglického rokoka.V Anglii po celé 18. století se stala židle standardním sedacím nábytkem. Již za vlády královny Anny začal být nábytek stále víc zjednodušován a oprošťován od přemíry dekoračních prvků. I když v ostrovním království našlo rokoko v letech 1740–1750 jistou odezvu a načas zde i zdomácnělo, nestalo se tak jako tomu bylo ve Francii, či ve střední Evropě slohem, který by byl typickým pro Anglii 18. století. **Obr. 54** Rokoková postel, bohatě zdobená intarzií byla importována z Rakouska (vyrobená kolem roku 1750). Stala se středem ložnice Veltruského zámku. **Obr. 55** Rokokový interiér zámku Hořín u Mělníka před jeho vyvlastněním v roce 1948.





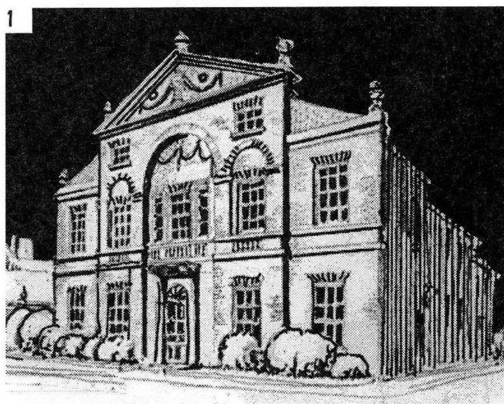
Pohledy do dílny francouzských nábytkářů, jak jsou uvedeny ve francouzské Encyklopedii („*Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*"), vydané v letech 1751–1772 D. Diderotem a J. d'Alembertem spolu s francouzskými osvícenskými filozofy a vědci.

KAPITOLA O ANGLICKÉM NÁBYTKOVÉM UMĚNÍ V 18. STOLETÍ

V době, kdy Francie prožívala vrchol dvorského nábytkového umění, ve století, kdy se vystřídaly tak diametrálně rozdílné barokní a rokokové slohy dvou Ludvíků, kdy i klasicistní sloh Ludvíka XVI. naplňoval dvorské interiéry náročnými dekoracemi, usilovali angličtí nábytkáři o tvorbu distingovaného prostředí měšťanských anglických domácností.

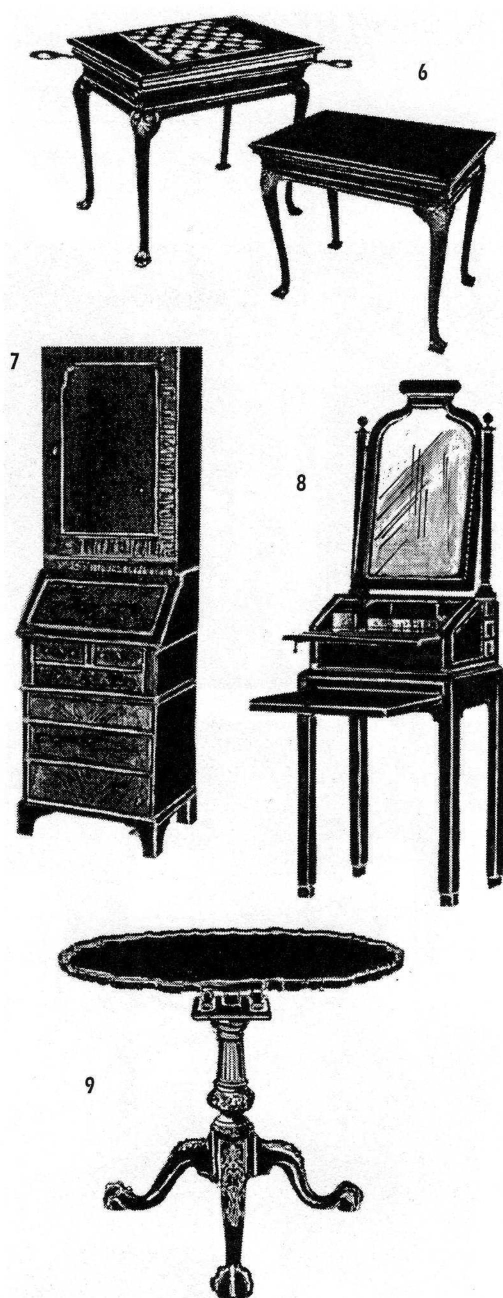
V osmnáctém století Anglie, ostrovní království, na samém okraji Evropy, nabývala v tehdejším světě stále větší vliv a stávala se rozhodující sílou. Ještě nikdy předtím neměla Anglie v Evropě takovou prestiž jako v tomto věku. Sto padesát anglických válečných lodí oslabilo všechny soupeře, získalo nadvládu nad oceány a napomohlo nejen upevnit, ale i rozšířit koloniální panství. Anglie přitom válčila nejen v Evropě, ale i v Kanadě. A i když ovládnutí Indie bylo provázeno neustálým soupeřením o moc, bylo toto století pro Anglii stoletím značných úspěchů. Z Indie byly dováženy poklady, srovnatelné s těmi, které kdysi přiváželi Španělé z Jižní Ameriky.

Pařížské smlouvy (1763) přiznaly Anglii Senegal, Kanadu, Svatého Vavřince, Tobago. Přitom anglická šlechta v tomto čase prožívala svůj život na svých rezidencích mimo Londýn. Rozhodování o státních záležitostech přešlo na parlament a anglická šlechta se vzdalovala ze svých venkovských sídel jen tehdy, když parlament zasedal. Na svých panstvích budovala ven-





Obr. 1 Obytný dům na hlavní třídě v Mountsorrelu (Leicestershire) podle návrhu Roberta Adama s fasádou nesoucí všechny stopy klasicismu, ve kterém byl zakotven vliv antické architektury helénského období. Helénské období se stalo inspirací i pro práce nábytkářů ve druhém pololetí 18. století. **Obr. 2** Sedací nábytek ve stylu královny Anny. V počátcích 18. století byly nohy sedacího nábytku ukončovány tzv. ptačí nohou nebo koulí. Kyjovité zakončení noh „club foot" bylo převzato pod vlivem čínského nábytku 16. století. **Obr. 3** Mezi raritní předměty, které vytvořili angličtí nábytkáři v 18. století, patří pánská čalouněná židle určená pro psaní „cockfight", která sloužila nejen k sezení, ale i k psaní. Její uživatelé na ní usedali rozkročmo jako na koně a opřeni o čalouněné „uši" mohli psát na ploše, která byla po použití sklonná za zádové opěradlo. Při sklopení této desky mohli tuto židli běžně používat i k normálnímu usednutí. **Obr. 4 – Obr. 5** V pohodlných měšťanských domech již v počátku 18. století nechyběl před krbem „ušák" a nízká čalouněná sedačka, která sloužila i jako „podnožka".



kovská sídla, bytelná a pohodlná. V období rokoka, které se stalo v ostatní Evropě slohem palácovým, neměla anglická šlechta o městské paláce velký zájem. Anglie se nestala dvorskou společností, tak jako tomu bylo ve Francii. Nepředcházel zde absolutismus versailleského dvora a výkvět šlechty z celé země nemusel opustit svá venkovská sídla a žít v přímé závislosti na panovníkovi, tak jako tomu bylo ve Francii.

V Anglii po zlomení královského absolutismu, současně s přechodem na parlamentní systém, byl ovlivněn i umělecký vývoj společnosti, která nastoupila svoji cestu k demokracii. A tak i složení společnosti Anglie v 18. století bychom mohli nazvat měšťanským a politické zřízení korunovanou republikou. V celé anglické společnosti tato proměna ovlivnila politický vývoj, posílila národní uvědomění, vedla k rozvoji bydlení a ovlivnila i tvorbu nábytku. Jeho vývoj se počal ubírat zcela odlišnými cestami než tomu bylo na kontinentě.

Typický anglický nábytek na počátku 18. století byl jednoduchý, bez náročných okras. Rokoko, jako vědomě přepychový sloh, v Anglii nikdy nezdomácnělo. Angličané byli vůči rokoku velmi zdrženliví. Tvorba anglického nábytku vycházela z protestantské střízlivosti a současně ze snahy po útulnosti obytného prostředí.

Návrhářů, kteří se plně inspirovali typicky francouzským rokokem, bylo poskrovnu. Z kontinentálního baroka a rokoka převzaly do svých děl angličtí nábytkáři jen nevýrazné prvky. V Anglii sebevědomá statkářská, kupecká, ale i silná podnikatelská vládnoucí vrstva usilovala o vytvoření pohodlných měšťanských domovů a útulných venkovských sídel. Ty se pak značně lišily od přepychu a strojenosti paláců a zámků na evropském kontinentě. Bylo logické, že v celém tomto století byl v Anglii vytvářen nábytek občansky prostý. Od koketního a honosného rokoka se anglický nábytek odlišil především svoji jednoduchostí.

Anglický nábytek 18. století, je možné rozdělit a pojmenovat je podle slavných anglických nábytkářů – Chippendalea, Adama, Sheratona a Hepplewhita. Všechny jejich náročné a výrobně složité návrhy by nebylo možné realizovat bez kvalitního dřeva. Byl to především mahagon, který pro svoji hustotu vláken, tvrdost a snadnou leštitelnost pomohl povýšit umění nejen Chippedalea, ale i všech tehdejších anglických

Obr. 6 Hrací a nízké (přístavné) stolky z období kolem roku 1715. Angličtí stolaři rozšířili nebývalou měrou v 18. století typy stolového nábytku, které byly svými tvary a velikostí určovány rozmanitým a specializovaným účelům. **Obr. 7** Sekretář sestávající ze zásuvkové části, z mezičlánku, z výklopné psací plochy a z horního proskleného nástavce. **Obr. 8** Toaletní stolek (z počátku 18. století), vybavený výkyvným zrcadlem, výsuvnou deskou a úložným prostorem, ze kterého bylo možné po otevření výklopných dvířek vyjmout toaletní potřeby a rozložit na vyklopenou plochu. **Obr. 9** Sklápěcí stůl s kulatou stolní deskou „tip top – table". Tyto typy sklápěcích stolů byly nazývané „pembroke-tables"z a byly ve značné oblibě v období „módy" podle Sheratona.

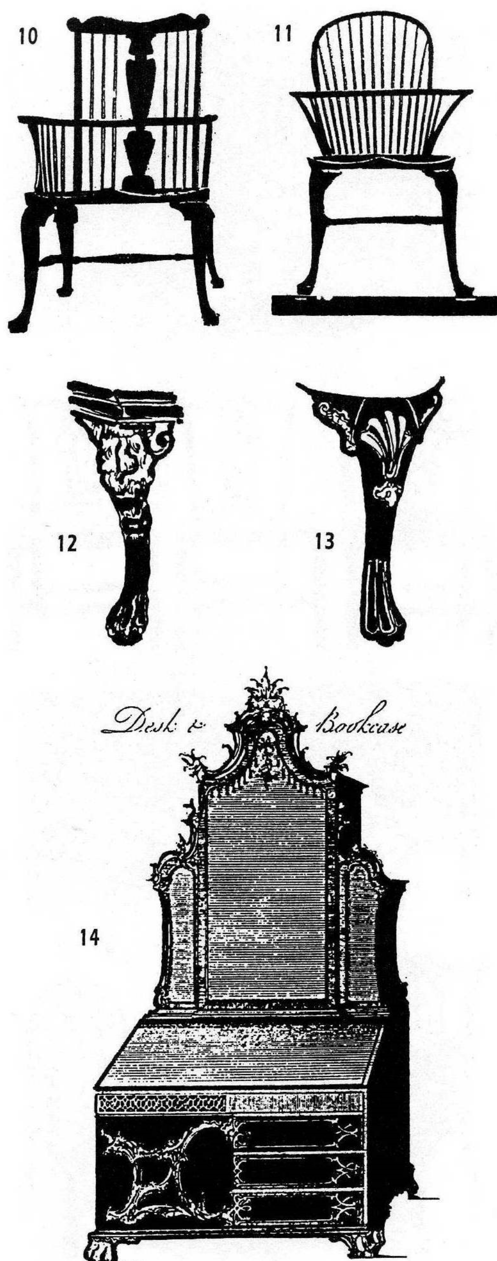
nábytkářů na vysokou úroveň. Na dlouhé období, které je nazýváno věkem mahagonového dřeva, plně vystřídalo dosud používané dřevo ořechové a usnadnilo anglickým mistrům nábytkářského umění docílit nejvyšší úrovně svých výrobků.

Celá etapa gregoriánské mahagonové módní vlny byla nazvaná „Age of mahagony". Práce s mahagonem, dováženým především ze střední Ameriky (Cuba-mahagon) se stala výsadou nejen anglických, ale posléze i irských nábytkářů. Tato vlna přetrvala v plném rozsahu téměř celou polovinu 18. století. To se již běžně používaly vedle masivního dřeva i dýhy připravované z kmenů stromů. Mahagonové dřevo, kterého se v tropech a subtropech vyskytuje skoro na sto druhů, zůstalo v Anglii dodnes oblíbenou dřevinou. V nábytkářských dílnách byly z mahagonového dřeva vytvořeny tvary nábytku nejen půvabné, ale i účelné. Ladnosti a subtilnosti, kterou angličtí nábytkáři virtuózně zvládali, bylo možné docílit jen s pevným a homogenním materiálem, jakým je právě toto dřevo.

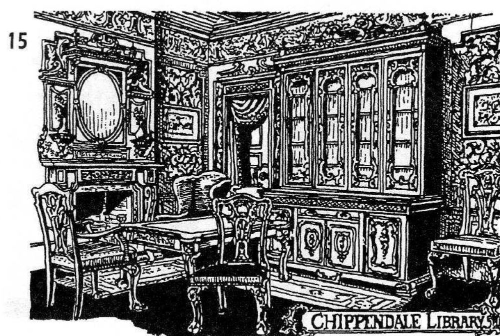
V osmnáctém století byly v Anglii vytvořeny tvary, které jsou v mnoha nábytkářských dílnách dodnes napodobovány a aplikovány. Časem, kdy nastal onen přechod k nábytku s typickými a osobitými rysy anglických tvůrců, bylo již poslední desetiletí 17. století. Vyráběný nábytek byl v onu dobu ještě pod silným vlivem holandské tvorby.

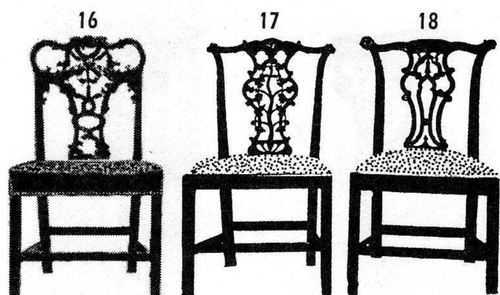
Charakteristickým znakem se stala velká novinka – prohnutá noha „cabriole leg", která pak byla používána přes půl století u všech druhů nábytku. U sedacího nábytku bylo zúženo zádové opěradlo a na těchto rovných prknech zádových opěradel byly vytvářeny bohaté křivky, které byly pro náročnější zákazníky vyřezávány do složitých obrysů. Zúžená plocha zádového opěradla poskytovala v dalším vývoji možnost i velmi vznešené ornamentální výzdoby.

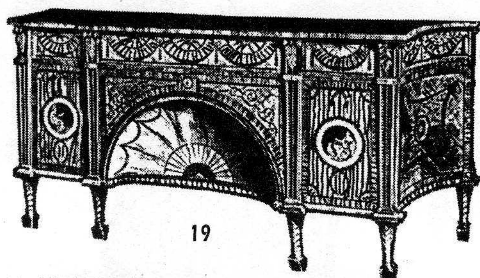
Snad nejvhodnějším příkladem anglické tvorby nábytku v 18. století se stala windsorská židle. Zcela anonymní nápad na její vytvoření se zrodil před polovinou 18. století v blízkosti chilternských bukových lesů. (První zmínky o počátcích její výroby pocházejí z roku 1730.) Svým rustikálním pojetím, které vyplývalo zcela z konstrukce, se stala nadčasovým tvarovým a přede-

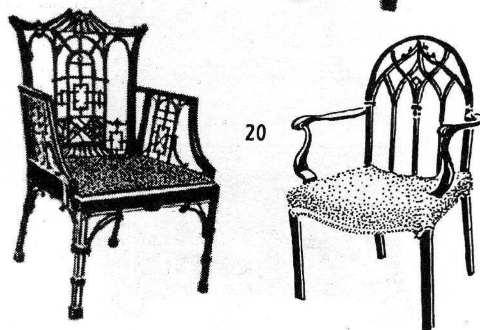


Obr. 10 Windsorská židle – její typická konstrukce určila charakteristický rys tomuto sedacímu nábytku s nadčasovým tvarem. Od samých počátků jejího zrodu byla vyráběna s cílevědomou péčí o materiál. Tato typická a charakteristická židle byla vytvořena jako nadčasový předmět. Dodnes je vyráběna, a to nejen v Anglii. **Obr. 11** Windsorská židle používaná v knihovně a v čítárnách Kolumbijské univerzity v New Yorku prý patří k základnímu vybavení a slouží zde od času jejího založení. **Obr. 12 - Obr. 13** „Cabriole leg", prohnutá noha, která se pro anglický nábytek od posledního desetiletí 17. století stala oblíbenou novinkou tvarování noh u všech nábytkových druhů. **Obr. 14** Sekretář – psací stůl s knihovnou, který byl součástí Thomasem Chippendalem vypracovaného „vzorníku". I zde odlišení od francouzského rokoka spočívalo v jednoduché eleganci, prostotě a solidnosti.









vším konstrukčním principem, dodnes využívaným návrháři nábytku, a to nejen v Evropě. Tento princip si osvojili i američtí nábytkáři a ve Spojených státech se s windsorskou židlí můžeme setkávat nejen v domácnostech, ale i ve veřejných prostorách včetně modliteben a knihoven.

Georgiánský sloh, pojmenovaný po čtyřech Jiřích, který ovládl tvorbu anglických nábytkářů po podstatnou část osmnáctého století, byl pokračováním slohu královny Anny. Počátek 18. století naplněný slohem Queen Anne (vládla 1702–1714) patřil k velmi šťastnému období tvorby anglického nábytku. Jeho trvání je možné sledovat po celou první polovinu 18. století.

Sloh Queen Anne přetrval vládu panovnice skoro do poloviny osmnáctého století. Bylo to francouzské rokoko, čínské a gotické prvky v pracích architektů Johna Bradburna a Benjamina Goodisona, ale především Thomase Chippendalea (1718–1779), který dokázal drobnějším dekorem obohatit nábytek o rokokové dekorativní prvky a přitom se vyhnout jeho rozmařilé hýřivosti. Anglický nábytek byl totiž tvořen především pro pohodlné žití a to tvůrce nábytku zavazovalo.

Období „umírněného" rokoka je v Anglii oprávněně spojováno s Thomasem Chippendalem. Mohli bychom tohoto nábytkáře dokonce nazvat významným souputníkem rokoka a v Anglii hlavním strůjcem jeho typicky anglické odnože. Současníci Chippendalea, který byl původně řezbář, znali jako schopného výrobce nábytku s truhlářskou dílnou v londýnské St. Martin´s Lane.

Přestože byl spjat s tehdejším tvaroslovím a vkusem doby Jiřího I. – s georgiánským slohem – vžil se i do rozevlátého ducha rokoka. Ovládl celou techniku francouzské rokokové tvorby a dokázal detaily ve Francii vzniklého slohu nově a přitom bravurně uplatnit. Vytvořil tak jakousi vlastní odlišnou formu. Chippendalem byl sloh Queen Anne přetvořen v graciézní tvary.

Základy Chippendaleovy tvorby a hluboké prameny jeho inspirací je však nutné postihnout nejen v rokoku, ale i v přímém působení vzorů holandských. Chippendale dokázal v rámci svého osobitého stylu využít i tehdejší novinky, které přinesl vliv Dálného Východu. Do návrhů nábytku zakomponoval prvky z čínské nábytkové tvorby. Inspirací nábytkářů, a to nejen Chippen-

Obr. 15 Katalogový list firmy Sadgrove. Styl Chippendale byl oblíbeným nejen v Anglii a nejen v 18. století. Svoje uplatnění našel v celé kontinentální Evropě 19. i 20. století i v USA. **Obr. 16 – Obr. 18** Židle uvedené v katalogu Thomase Chippendalea. Rokoko se ve tvorbě nábytku v Anglii neprojevilo výrazněji, i když Thomas Chippendale se při zpracování svých návrhů rokokovými motivy inspiroval. Přitom však neporušil pravidla svého osobitého stylu a vyhýbal se zvýšené dekorativnosti. Prostřední část zádového opěradla se stala místem dekorací. **Obr. 19** Komoda vytvořená v roce 1773 Thomasem Chippendalem pro Harewood House,Yorkshire. **Obr. 20** Židle podle návrhu T. Chippendalea vytvořená pod vlivem dalekého východu a židle s vlivy gotické architektury. Podle autorových představ jak o čínském tak i o gotickém sedacím nábytku byla členěna zádová opěradla a nohy byly provedeny jako rovné sloupky.

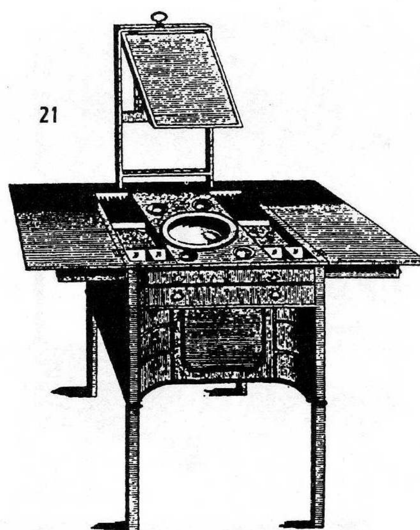
dalea, byly nábytkové předměty které vyzrály v období 14. až 17. století v Číně. Tzv. mingský nábytek dovážený do Evropy se stal předlohou pro svoji funkční a estetickou vytříbenost.

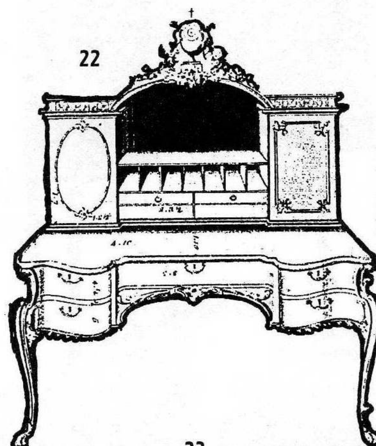
Pravda, obdiv k orientálnímu umění vycházel tehdy z neznalosti čínského nábytkového umění. Chinoserie, která se stala módou, měla totiž velmi málo co společného s čínskou kulturou. Chippendale tak ale vyhověl evropské módě, která i v Anglii byla naplněna romantikou a s ní i touhou po exotice. Gotickými motivy na navrhovaných nábytkových předmětech odpověděl Chippendale i na tehdejší nostalgickou vlnu obracející se do minulosti. A tak jeho návrhy nábytku nesou stopy jak gotických prvků, tak znaky rokoka a současně i stopy značných vlivů východoasijského dekorativismu. Tyto tři inspirační prameny – rokoko, Dálný Východ a gotika, obohatily jeho tvorbu, která nakonec, po roce 1760, vyústila v klasicismus.

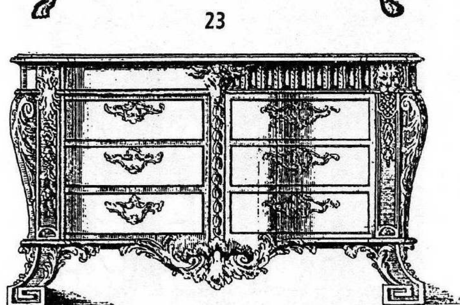
Základní vlastností jeho tvorby se ale stala především noblesní jednoduchost. Chippendale snad největší popularitu docílil svoji knihou „The gentleman and cabinet maker´s direktor" („Džentlmen a nábytkářův katalog"), která byla poprvé vydána v roce 1754. Jak už napovídá titul knihy, měla sloužit nejen pánům zákazníkům i výrobcům nábytku. Byla sestavena tak, aby jednomu pomáhala při výběru a druhému při realizaci vybraného návrhu. Tato publikace obsahovala dvě stě mědirytinových předloh, které byly vymyšleny *„...k zlepšení a zjemnění současného vkusu...“*, a byly určeny *„...pro milovníky umění a životní poměry každého, nechť je stavu jakéhokoliv“*. Nákresy nebyly předkládány jako ultimativní řešení, ale spíše jako návrhy, kterých se mohli zájemci ujmout a přizpůsobovat si je podle svých zálib i prostředků. Kromě typů nábytku, židlí, stolů, příborníků, které vyjadřovaly jeho osobní styl, zahrnul do této publikace příklady i stylů zahraničních. Byly to především francouzské židle ve stylu Ludvíka XV.

Tato publikace ovlivnila nábytkovou tvorbu anglickou, následně i americkou a do značné míry i holandskou. Inspirací se stala i při výrobě náročnějšího nábytku až do dnešních dnů. Rozšíření a především ohlas těchto předloh byl neobyčejný a podle Chippendaleových návrhů byl vyráběn nábytek i v těch nezapadlejších částech Anglie. Grafické předlohy inspirovaly skandinávské výrobce nábytku a zapůsobily na tvarový vývoj po celém severu Evropy. Stopy jejího vlivu je možné nacházet i na Apeninském poloostrově.

V Irsku byla vytvořena varianta tohoto stylu „Irish Chippendale". Anglické vzrůstající a rozmáhající se ma-

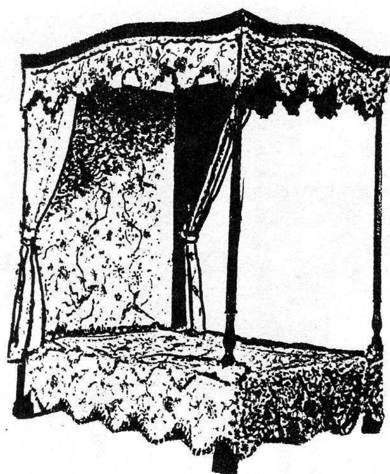






Obr. 21 Pánský toaletní stolek, který T. Chippendale uvedl ve svém katalogu v roce 1754 jako stolek pro holení. **Obr. 22** Dámský psací stolek, který nese stopy inspirace francouzským rokokem. **Obr. 23** Komoda, kterou T. Chippendale zařadil do třetího vydání svého katalogu v roce 1762, je návratem ke klasicismu, kterým byla poznamenána jeho tvorba v druhé polovině 18. století.

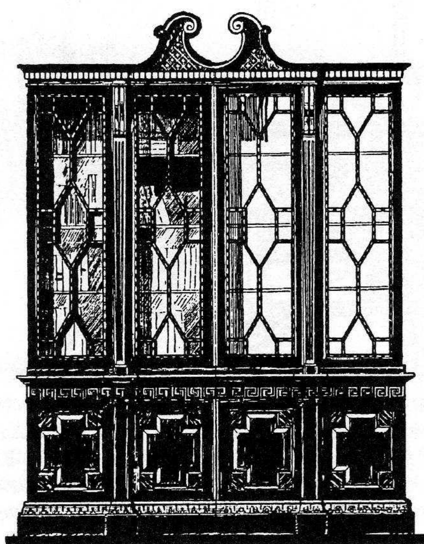
24



25



26



nufaktury rozesílaly zákazníkům své katalogy a stále víc úspěšně vyráběly i pro export. Dodnes celá řada anglických firem vyrábí nábytek v tomto stylu a katalogový prodej se stal běžnou součástí obchodu s nábytkem. V 18. století poprvé a ve větší míře byl uplatněn tento princip a zákazník si mohl vybírat nábytek z hotových výrobků. K velkému rozkvětu došlo u všech typů sedacího nábytku. Zádové opěradlo bylo vytvářeno s bohatými a náročnými ornamenty, které přecházely bez přerušení do zadních noh a byly zakončovány prohnutými tvary, na konci zatočenými nebo ukončenými obloukem.

Stolový nábytek procházel značným vývojem a byl v Anglii rozmnožen o mnoho nových vkusných a funkčních typů. Velmi oblíbenými se staly malé stolečky s kruhovou nebo čtvercovou stolní deskou, které sloužily jako střed společenských souprav. Kruhová stolní deska byla zpravidla používána především u jídelních stolů. Ke konci 17. století stolní desku nesly točené nebo balustrové nohy, které byly u oválných a kruhových posléze nahrazeny obdobně vyhnutými nohami „cabriole leg", jaké byly používány u sedacího nábytku. Oblíbenými byly i různé sklápěcí, přístavné a odkládací stolky. Stále častěji byly navrhovány a uplatňovány hrací stolky. V žádné vznešenější domácnosti nesměly chybět psací stoly a stolky toaletní.

Lehací nábytek se stával intimním vybavením domácností, stejně tak jako ložnice, která byla oproti Francii přece jen jakýmsi odděleným prostorem. I tak, byly v ložnicích často přijímány návštěvy. V ložnicích se také snídalo a na otevřeném ohni v krbu byla připravována i drobná jídla. Lůžka byla vybavována nebesy a často bývala zasunována do výklenků. Oblíbeným kusem nábytku se stal gauč (couch) navazující svým tvarováním na představy o řeckém tvarování a do módy přišla i pohovka inspirovaná Orientem.

Velký úložný prostor – šatní skříně – byly stále častěji přemisťovány do přilehlých chodeb a vyřazovány

Obr. 24 Postel podle návrhu Hepplewhita. **Obr. 25** Psací stolek podle návrhu T. Sheratona. Jednoduchým cylindrickým uzávěrem psací plochy našel své poučení v pracích francouzských ebenistů a v Anglii dospěl k velké oblibě. Sheraton ve svých návrzích uvedl celou řadu inspirujících příkladů, které se posléze staly vlastními v anglické skladbě vyráběných typů stolového nábytku. Byly to například přístavné stolky stejnorodého tvaru, které bylo možné do sebe zasunovat, či stolky toaletní a šicí, vybavené rafinovaně umisťovanými zásuvkami a poličkami. **Obr. 26** Knihovna v Chippendaleově stylu. Obdobné typy knihoven se v 18. století v anglických měšťanských domech stávaly běžnějším mobiliářem. Jejich vrchní část bývala zasklena a prosklené rámové dveře byly členěny do geometrických vzorů.

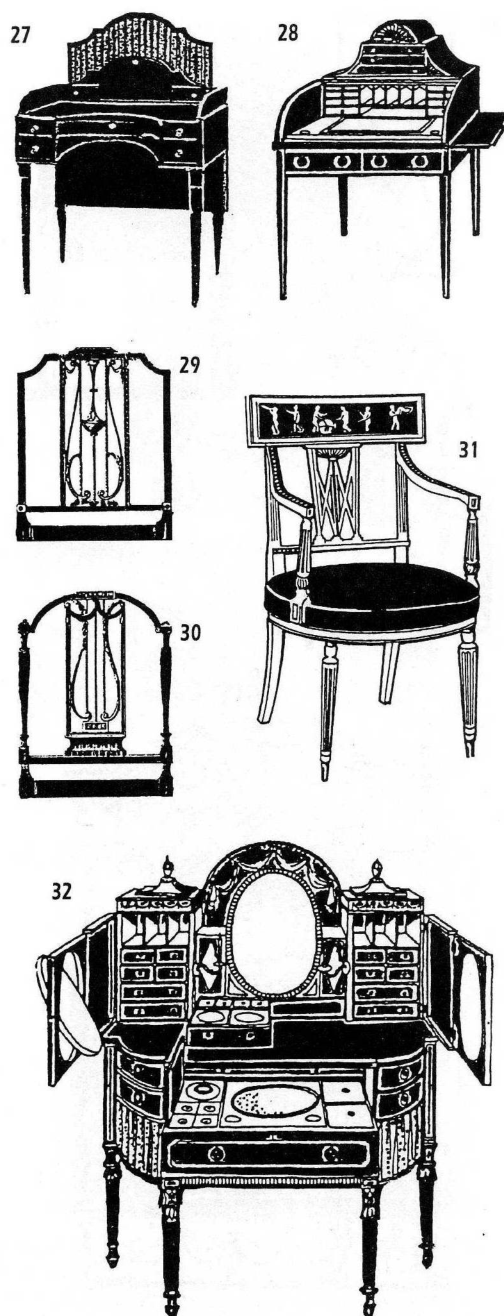
z vlastních obytných prostorů. Zato však knihovnám a malým skříňkám, komodám a skříňkám určeným pro psaní (sekretářům) byla věnována zvýšená péče nábytkářů.

V době, kdy francouzští ebenisté dosahovali svými pracemi pro pařížský dvůr vrcholů, kdy francouzský dvorský oslnivý nábytek byl přeplňován dekorativností, další významní angličtí tvůrci tvořili nábytek bez složitých a náročných dekorů. Jejich tvorba, časově souběžná s obdobím francouzského stylu Ludvíka XVI., se stejně tak jako tento francouzský sloh vyznačovala symetrií a uplatňováním pravoúhlosti. Tak jako v době rokoka i za éry klasicismu odpoutávala se tvorba anglických nábytkářů od kontinentálních tradic. A. Hepplewhite, T. Sheraton i R. Adam vydali obsáhlé předlohy návrhů, do kterých zahrnuli vyobrazení krásných a účelných forem občanského nábytku. Navrhované nábytkové předměty byly zdobeny jednoduchými intarziemi nebo byly skromně pomalovávané. Především nohy sedacího nábytku tvořily jednoduché přímky, zatímco zdobnost se rozvíjela při členění zádových opěradel.

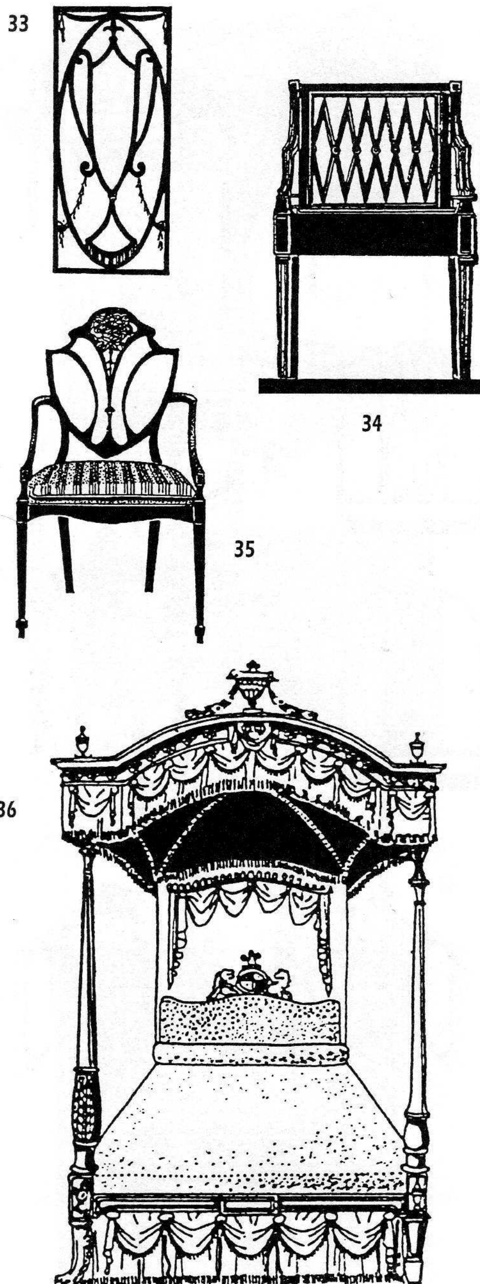
Sheraton uplatnil svoji vynalézavost v celé široké rozmanitosti ve své knize „Náčrtník uměleckého truhláře a čalouníka" („Cabinet Maker's and Upholsterer's Drawing Book", vydáno 1794). V publikaci uvedl nejen své originální nápady, ale zdárně rozvedl i návrhy svých předchůdců včetně současníků (Chippendalea, Darlyho, Johnsona, Chamberse či bratrů R. a J. Adamových).

Sheraton navrhoval nábytek, který se nejvíce přibližoval tvarování nábytku ve stylu Ludvíka XVI. Stal se pokračovatelem v rozhojnění pro svoji dobu typického stolového a stolkového nábytku. Pokračoval tak ve snaze Chippendalea a navrhoval drobnější stolky s oválnými a kruhovými stolními deskami. Stolky čtvercové řešil jako rozklápěcí s postranní částí sklopnou, a tím se mohl stolek zmenšit. Byly vytvořeny stolky podle velikosti zasunovací do sebe. Velké a těžké jídelní stoly nebyly v Anglii v oblibě, a tak vznikla celá řada drobných, sklopných a skládacích stolků, jemně provedených buffetů na štíhlých nohách.

Typické pro období tvorby velkých mistrů anglického nábytkového umění byly rozlehlé knihovny, které byly v horní části zasklené. Rámy dveří byly děleny menšími tabulkami skla, často členěných v duchu gotiky. Další pozoruhodnou osobností anglického ná-



Obr. 27 – Obr. 28 Mezi návrhy T. Sheratona byla i řada stolů a stolků s rafinovaně výsuvnými a výklopnými prvky, které zvětšovaly stolní plochy a do potřebných poloh stavěly jak zrcadla, tak i plochy pro psaní či čtení. **Obr. 29 – Obr. 31** Návrhy zádových opěradel židlí a křesel z práce uvedené v katalogu T. Sheratona. Sedací nábytek navrhovaný Sheratonem byl soustavně zjednodušován a řešen stále víc jako střízlivá geometrická kompozice. **Obr. 32** Toaletní stolek se zrcadly – návrh T. Sheratona s tajnými zásuvkami a mechanickými hříčkami uvedený v jeho náčrtníku pro umělecké truhláře a čalouníky.



Obr. 33 Výplň prosklených dveří knihovny s charakteristickou kompozicí Hepplewhitova stylu. **Obr. 34** Čelní pohled na hovorové křeslo s područkami. **Obr. 35** Židle navrhované Hepplewhitem byly vytvořeny jako jednolité celky u kterých jednotlivé části, nohy, lub či opěradla loktů a zad vytvářely plynulé vazby. **Obr. 36** Postel s nebesy podle návrhu Hepplewhita z roku 1788.

bytku osmnáctého století, který pracoval ve stylu klasicismu, byl Georges Hepplewhite. Proslavil se především rytinami, které vydala jeho manželka až v roce 1788 v díle nazvaném „Rádce uměleckého truhláře a čalouníka" (Cabinet-maker and Upholsterer´s Guide). Navázal tím i na práce bratří Adamů a především na tvorbu T. Chippendalea.

Je náročné určit přísnou dělicí linii mezi dílem Sheratonovým a Hepplewhiteovým. V jejich pracích přímé a jasné linie, včetně rovných ploch, byly uplatňovány s nevtíravou noblesností. Celek vždy působil velmi lehce a jemně, což umožňovalo výborné zpracování a především vynikající materiál, již zmíněný z kolonií dovážený mahagon.

Styl „Adam"

Bylo-li předcházející období příznačné především pro nábytkové umění Chippendalea, pak pro druhou polovinu osmnáctého století byl velkým anglickým tvůrcem Robert Adam (1728–1792), se kterým úzce spolupracoval jeho bratr James (1730–1794). Jejich přínos pro směr, který byl připravován již od 17. století ve stavebních dílech architektů Christophera Wrena a Inigema Jonese v duchu „paladianismu", byl natolik silný, že jménem Adam je označován další anglický styl 18. století.

Byl to především Robert Adam, který se svým bratrem a s jejich spolupracovníky přivedl v Anglii nový klasicismus k dokonalosti. I v tvorbě interiérů a nábytku byl styl vyvěrající z úcty a obdivu antiky doveden do zcela originálního pojetí. Robert Adam již za svého dlouhodobého pobytu v Itálii nabyl přesvědčení, že prvořadým cílem architektů musí být vzkříšení antiky. Po svém návratu do své ostrovní vlasti ve svých pracích po celých čtyřicet let tvůrčí činnosti, usiloval o naplnění této své představy. Přitom se snažil vycházet z domácí tradice a z protestantské střízlivosti, která v tvorbě takto zaměřené mohla být snadno uplatnitelná právě v Anglii. Tradice zde totiž nebyla zasažena rokokovým hýřením.

Nebyla zde popřena klasická tektonika. A tak mohly vznikat bez velkých překážek nábytkové předměty a celé interiéry v duchu antiky.

Inspirací a pramenem námětů se stal nejen Adamův pobyt v Itálii, ale i sbírka britského velvyslance v Neapoli sira Williama Hamiltona, který ji věnoval v roce 1772 Britskému muzeu. Na starořecké keramice, která byla tehdy považována za etruské nálezy, nacházel Adam motivy, které dokázal bravurně využívat při dekoracích navrhovaných prostorů.

Byla to zřejmě také pozoruhodná práce Adamova italského přítele, architekta Giovani Battisty Piranesiho (1720–1778), která měla velký vliv nejen na jeho tvorbu, ale ovlivnila i ostatní jeho současníky a to nejen anglické. Piranesiho lepty a rytinami naplněná publikace o římských antikách se stala pramenem tvůrčí činnosti mnohých návrhářů nábytku a architektů tvořících stavební díla v duchu klasicismu.

K okruhu Adamových spolupracovníků patřila řada umělců i řemeslníků, kteří společně vytvořili vrcholná díla anglického klasicismu. K úspěchům děl vycházejících z atelieru bratří Adamových napomohla především malířka Angelika Kaufmannová a Adamovi italští spolupracovníci Columbani, Zucchi, Pergolesi, Cipriani, Bartolezzi.

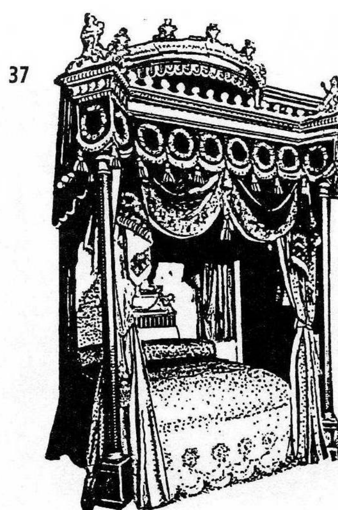
Z mnoha prací je zřejmé, že Adam nedodržoval přísně klasická pravidla. Proto také působí jeho interiéry tak malebně. Při své tvorbě se opíral o starověké vzory, o kterých byl přesvědčen, že jsou etruského původu. Mnohokrát také použil motivy z tzv. „etruských“ váz, které byly v té době objeveny v jižní Itálii a na Sicílii. Ironií a paradoxem bylo, že vědci později prokázali, že jsou to díla řecká. Tyto tzv. „etruské“ motivy spojil s prvky doprovázejícími nástěnné malby objevené při archeologických vykopávkách v Herculaneu a s prvky antického grotesku. Tímto propojením vznikl typický, složitý a originální Adamův styl.

Na brilantních kresbách ve sborníku „Work in Architecture“, který byl vydán v roce 1773, Adam dokumentoval svůj osobitý projev. V těchto rytinách soustředil návrhy, ve kterých akantové rozviliny, rozety a celou řadu architektonických prvků zpracoval podle svých slov „nově a rozmanitě“. V úvodu knihy pak hrdě mohl uvést:

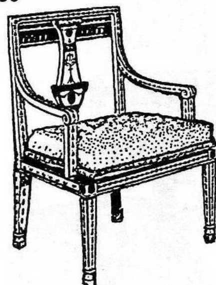
„Máme-li nárok na pochvalu, pak pouze s tím vědomím, že jsme spojili ve všech svých pracích s určitým úspěchem krásu antického ducha s novotami a střídavými změnami naší doby...“

Jako odpůrce hmotných forem a náročného profilování vytvářel nábytkové předměty odlehčené, mohli bychom říci útlé a přitom přísně dodržující základní ká-

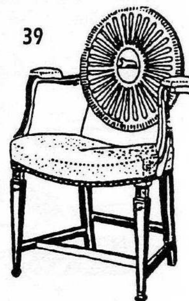
37



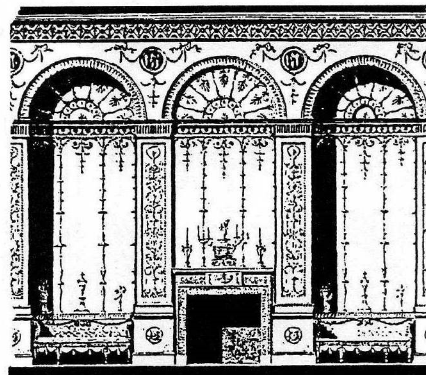
38



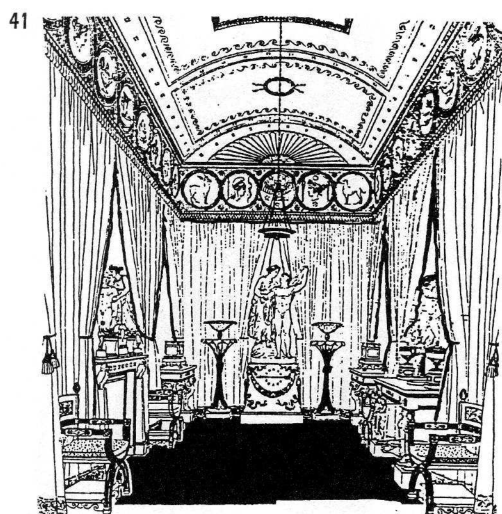
39

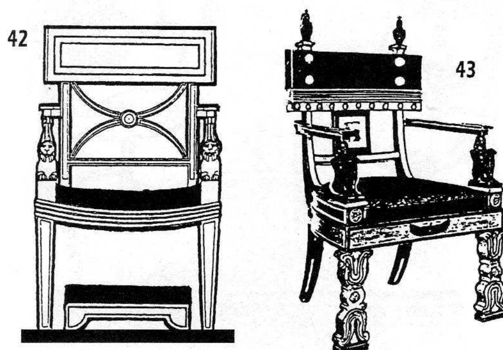


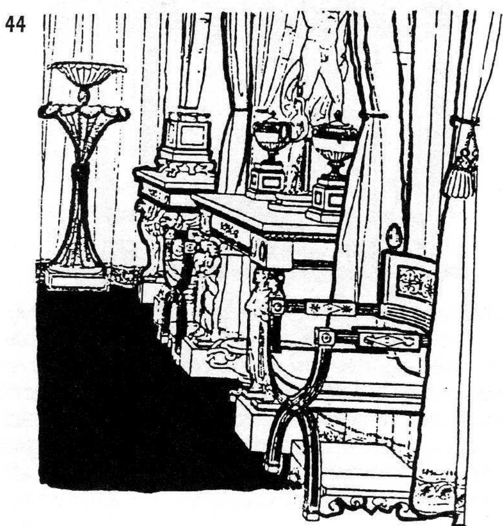
40



Obr. 37 Robert Adam navrhl i honosné lůžko, u kterého vytvořil náročný baldachýn, a v hlavě postele řezby vycházející z antické architektury. Na celé koncepci je patrné, že tvorba R. Adama nebyla nikdy zasažena rokokovým hýřením a nikdy nedošlo k popření klasické tektoniky a odepření symetrie , jako tomu bylo ve francouzském rokoku. **Obr. 38** Židle, u které rovné a zašpičatělé nohy, opěradlo s přísně komponovaným dekorem, jemná a značně redukovaná ornamentika harmonují s celkem tzv. etruského pokoje (Sterley Park, Middlesex – 1775). Vybavení tohoto interiéru je dokladem klasicistní tvorby, odpovídající celému klasicistnímu hnutí v době posledních desetiletí 18. století. **Obr. 39** Židle. Adam dokázal i na těchto druzích nábytku využívat struktur a jemného žilkování světlých dřevin. Zádové opěradlo v oválné podobě bylo vyplněno příčlemi jako u kola. **Obr. 40** Návrh haly Kedleston (1768). Interiéry vybavované v Adamově stylu byly nazývány„ á la grecque“. Převládaly zde charakteristické čtvercové a obdélníkové formy a přísně symetricky komponovaný geometrický ornament.Pro ornamentální výzdobu stěn, ale i nábytku byla bratry Adamovými používána umělá masa, která se stala náhražkou za dřevěnou tapetu.

41


42 43


44


nony klasicismu. Při dodržování těchto principů Adamův nábytek vynikal logikou celé výstavby jednotlivých předmětů, elegancí a přitom i přísností tvarů.

Lehkostí a útlostí konstrukce je Adamův nábytek srovnatelný s francouzským klasicismem slohu Ludvíka XVI. Povrchy nábytku vybavoval ornamenty vycházejícími z antiky a aplikoval je na všechny druhy nábytku. Zvláštností byly jemné ornamenty a časté pomalování dýhovaných světlých ploch pestrými tóny. Při výzdobě nábytkových ploch Adam užíval nejen intarzii a marketerii, ale i zmíněné malby na dýhovaných plochách.

V intarziích se objevují křehké ornamenty, čerpající z pompejských motivů. Adam tak zjemňoval i geometrické obrysy skříňového nábytku. Ušlechtilé interiéry vytvořené Robertem Adamem a jeho bratrem Jamesem byly spojovány lineární přesností s výzdobou připomínající svoji bohatostí hýření rokoka.

V době, kdy se po francouzské revoluci na kontinentě rozvinul císařský Napoleonův empír, v Anglii nacházel své uplatnění styl, který byl nazvaný regentským. Poprvé se plně uplatnil v pracích, které provedl pro své sídlo v Deepdene (Surrey) Thomas Hope (1769–1831). Hope byl natolik očarován architekturou starověkého Egypta, Řecka a především Říma, že jeho práce byly výrazně a jednoznačně inspirované klasickou archeologií.

Nábytek, který Thomas Hope navrhoval, byl vyroben z brazilského růžového dřeva i mahagonu a byl hojně zdoben aplikami ze zlaceného bronzu. Strohá architektura byla zvýrazňována etruskými palmetami, palmovými listy, liktorskými sekyrami a egyptskými sfingami.

Své práce T. Hope přizpůsobil francouzskému empíru natolik, že můžeme hovořit o protipólu anglického klasicismu. Také on své vypracované návrhy publikoval v knize nazvané „Housahold Furniture and Interior Decoration“. To se již ale psal rok 1807 nového století.

Obr. 41 Návrh interiéru, který T. Hope zahrnul do své knihy s kresbami dekorací prostorů se sochami J.Flaxmana z Hopeovy publikace. **Obr. 42** Nárys polokřesla, které navrhl T. Hope v roce 1807 s prvky navazujícími na starořeckou architekturu. **Obr. 43** Křeslo, u kterého byly T. Hopem použity v části podpěr nesoucí područky motivy s drobnými staroegyptskými sochami. **Obr. 44** Výřez z perspektivy vyobrazením křesel, stolků a podstavců.

KAPITOLA O AMERICKÉM NÁBYTKU V POČÁTCÍCH KOLONIZACE A SLOHU VELKÉ JEDNODUCHOSTI

V prvopočátcích kolonizace zdomácněly v severní Americe prvky, které vycházely ze slohů uplatňované ve Španělsku, Německu, Holandsku či Francii, v rodných zemích, odkud do nové vlasti přicházeli přistěhovalci. Nábytek byl v počátcích kolonizace Ameriky tvořen podle oněch vzorů, které byly přivezeny přes Atlantik. V období příchodu prvních kolonistů Evropa procházela stále rychlejšími slohovými proměnami. Přitom se přistěhovalci přidržovali svých vzorů, které si původně přivezli ze svých evropských domovů.

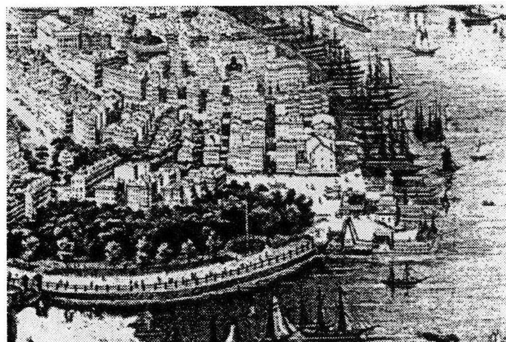
Praktické předměty, tak jako například truhla, která byla od středověku základním kusem rodinného mobiliáře, byla i pro „novopečené" Severoameričany základním nábytkovým předmětem. Záhy však kolonisté začali vyrábět vedle obyčejných truhel i truhly zásuvkové. Byl to jakýsi osobitý druh komody.

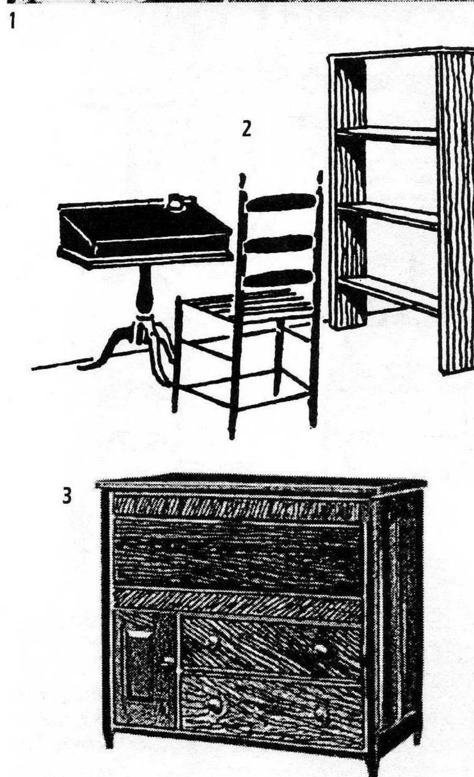
Od jednoduchých truhel pro uložení nejpotřebnějších předmětů, šatstva a potravin, až po náročný mobiliář byl ale severoamerický nábytek vždy jen reminiscencí tvarů vycházející z evropských slohů – z evropského, přesněji řečeno anglického pozdního baroka, regence a rokoka.

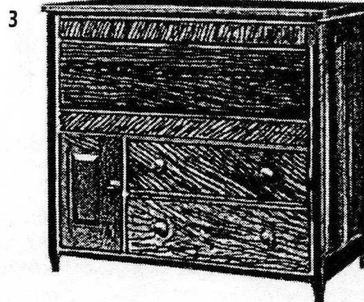
Ve druhé polovině 18. století vznikal i nábytek vytvořený v osobitém americkém stylu Chippendale a postupně byl vytvořen i americký Sheraton, Hepplewhit, Adam, či americký empír. Místo náročných řezeb, kterými byl zdoben evropský nábytek, náročnější povrchovou úpravu zastoupily zajímavě skládané dýhy.

Evropské židle s volutovými nohami nahradily nohy v podobě točených sloupků a balustrád. Typů nábytkových předmětů nebylo mnoho. Mimo truhel, lůžek, stolů, stoliček, židlí a lavic to byly jen psací stojany a stolky, komody a kredence. Severoameričtí nábytkáři na počátku 18. století, tak jak nabývali na hospodářské síle, rozmnožily i typy skříňového nábytku. Byla to především komodová skříň „high-boy".

S narůstajícím blahobytem se začaly v domácnostech objevovat i rozmanité servírovací, roztahovací


1


2


3

Obr. 1 Pohled na nábřeží Manhattanu. **Obr. 2** Kresba koutu interiéru s typickým nábytkem sekty kvakerů. Židle, psací stůl a police pro uložení běžných předmětů. Kvakeři ve svých domácnostech dodržovali přísný pořádek a všechny každodenní předměty byly ukládány přehledně na svá stabilní místa. **Obr. 3** Truhla sloužila k uložení bílého i hnědého cukru a často i kávy. Pro výrobu nábytku posloužily místní dřeviny.



Obr. 4 Kresba pohledu na typický interiér. Prostory kvakerů byly vybavovány vyhraněnými nábytkovými předměty. Na stěnách byly po celém obvodu osazovány lišty s věšáky, které sloužily k pověšení židlí. Základním nábytkovým předmětem byla truhla. Péče o kvalitu a dokonalou konstrukci byla věnována sedacímu i stolovému nábytku. **Obr. 5** Sedací nábytek – židle. **Obr. 6** Houpací křeslo z počátku 19. století. Sedák byl u všech sedadel vytvořen výpletem zpravidla z bavlněného tkalounu. **Obr. 7** Servírovací stolek.

a rozkládací stolky. Tak jako mnoho Evropanů, přestěhovala se v roce 1770 z Anglie do Ameriky i náboženská sekta Kvakerů. Jejich kolonie se stala samostatným a pozoruhodným střediskem. Byla to hrstka příslušníků protestantské sekty založené v roce 1650, vedená G. Foxem. Pro jejich obřadný tanec je lidé záhy překřtili na třesavce (shaker). Usadili se na americkém východě v Pensylvánii v Nové Anglii. V založené osadě si sami ze dřeva vyráběli všechno, co potřebovali. Vymysleli sklápěcí postel, jednoduchý a příkladný kus nábytku, židli s vysokým zádovým opěradlem, houpací křeslo i skladné úložné prostory.

Každá obec kvakerů byla soběstačnou jednotkou a její příslušníci dokázali vyrobit všechno, co pro svůj život potřebovali. Prakticky a logicky vznikaly sedadla, jednoduché police, prostý nábytek tvarově čistý zdůrazňující čistotu duše i těla. Opřeni o svou víru vytvořili svůj zcela osobitý sloh velké jednoduchosti. Pro potřeby vyráběli nábytek účelný, mohli bychom říci „křesťansky pokorný" a prostý. Hlásali, že prvním zákonem nebes je pořádek na zemi, spravedlivý vztah k lidem, ale i k věcem. Jejich účelně a moudře řešený nábytek umožňoval tento pořádek vzorně udržovat. Vše, co pro svoje potřeby vyrobili, bylo praktické a funkční. Je pozoruhodné, že nábytek nebyl ovlivněn evropskými stylovými vlnami. Čistotou tvarů jakoby o celá století předstihli úsilí Williama Morrise a jeho druhů nebo ještě pozdější školu Bauhausu. Řídili se hesly:

- *Pravidelnost je krása. Velká krása je v harmonii.*
- *Krása spočívá v užitkovosti. Krása, která není založena na použitelnosti, se rychle znechutí a je ji třeba nahradit.*
- *Co v sobě má největší užitkové hodnoty, chová největší krásu.*
- *Cokoliv tvoříš, budiž prosté a jednoduché, bez zbytečné výzdoby, která znemožňuje jakost a trvanlivost.*

Každý kus vyrobeného nábytku byl vyráběn pro jednoznačnou potřebu, byl vyroben proto, aby prostě a co nejlépe sloužil. Byl tvarově jednoznačný, bez ozdob dřevěných i kovových, vyrobený z masivního dřeva borovic, ořechu, javoru nebo třešně.

KAPITOLA O NÁBYTKOVÉM UMĚNÍ SLOHU LUDVÍKA XVI. A O PŘECHODU KE KLASICISMU

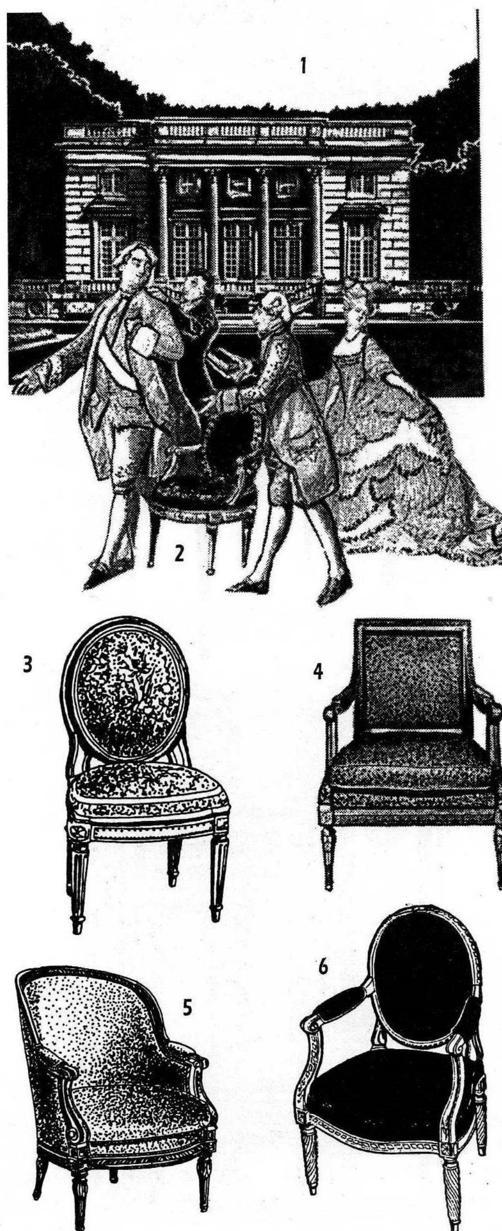
„Nový sloh je nazýván neprávem podle krále Ludvíka XVI. – stejně tak jako je Amerika pojmenována omylem po Amerigovi Vespuccim.“

Tyto pochybnosti o tom, zda by sloh Ludvíka XVI. neměl být přiléhavěji pojmenován po Marii Antoinettě, vyslovil Stefan Zweig v monografii věnované této něžné, elegantní a rozmařilé královně. Ke svému pochybovačnému výroku ještě dodal:

„Tento sloh potvrzuje, jako žádný jiný předtím, vítěznou vládu ženy, vybraného ženského vkusu ve Francii.“

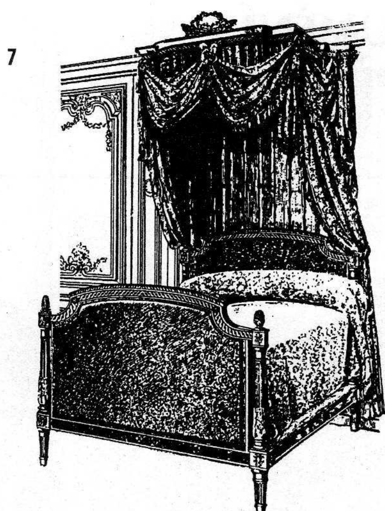
Stefan Zweig měl zřejmě pravdu. Svědectví o tom podává dodnes vybavení trianonského zámečku u Paříže, který stojí nedaleko versailleského zámeckého kolosu. Petit Trianon, který se stal intimní hračkou rozhazovačné královny, vypadá spíš jako zahradní letohrádek. Toto královnino útočiště, které není větší než honosnější měšťanský dům, se stalo jedním ze vzorů nové slohové vlny. Zámeček Petit Trianon byl připravovaný ještě za vlády Ludvíka XV. v letech 1762–64 pro jeho favoritku markýzu de Pompadour. Ta také byla nakloněna k opuštění nespoutané rokokové zdobnosti.

Petit Trianon byl připravován jako hnízdečko tajných lásek – dům zábav a rozkoší pro Ludvíka XV. a jeho milostnice. Nejvíce se však ono utajované místo stalo známým díky mladičké královně. Zámeček byl postaven s tvary dokonalých proporcí. Byl zcela oproštěn od rokokového hýření. V jeho prostorách bylo



Obr. 1 Petit Trianon, vytvořený v jasných a jednoduchých tvarech, stroze navazujících na tvarosloví anglického palladianismu, byl postaven pro favoritky Ludvíka XV. architektem Jacquesem-Angre Gabrielem v letech 1762–1968, dlouho před korunovací Marie Antoinetty, které se tento zahradní letohrádek stal osobní hračkou. **Obr. 2** Estetika klasicismu přijala oproti estetice rokoka zcela opačné principy i ve stavbě sedacího nábytku. Typické křeslo, které obklopují postavy tehdejší společnosti, zakreslil ve své grafice i Jean Michel Moreau le Jeune /1776/. **Obr. 3 – Obr. 6** Křesla a židle. Sedací nábytek především z dílen G. Jacoba, D. Röntgena, J. B. Demaye a Delanoise postupně nabýval oproti rokokovému sedacímu nábytku klidnějších tvarů. Nohy sedadel byly oproti rokokovým narovnány a jako kulaté či v kónickém provedení byly často kanelované. Zádová opěradla byla buďto čtverhraná nebo oválná. Dřevěné kostry sedacího nábytku byly zlacené nebo bíle lakované a zlacené byly pak jen řezby.

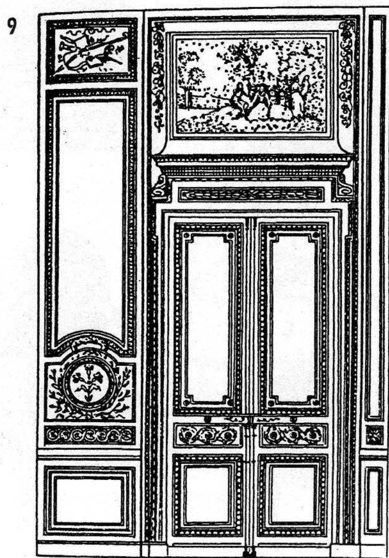
7



8



9



vnitřní zařízení vytvořeno v dokonalé jednotě. Od postele po krabičku na pudr, od křesel, pohovky, psacích stolků, až po vějíř ze slonoviny, vše zde bylo vyřešeno v křehkých a půvabných tvarech. Samotná stavba, její fasády a vnitřní zařízení, které se stalo jedním ze vzorů nového slohu, ničím nepřipomíná tučného a hřmotného Ludvíka XVI. a jeho hrubý vkus. Stavba vycházela z klasicismu, tak jak jej prosazoval jeho průkopník Andrea Palladio již v 16. století. Všechny předměty a celé interiéry zde byly navrženy v kultivovaných a přitom nenápadných proporcích, ve kterých byla umocňována antická linie spojená s francouzským půvabem.

Byla to záliba a obdiv k antice – záliba pojímaná po francouzsku, poznamenaná půvabem rokoka. Když jsme se zmínili o antické linii – o antickém tvarosloví, které navodilo nový sloh, musíme se vrátit o třicet let zpátky před korunovaci Marie Antoinetty.

Archeologické objevy v letech 1738–48 odkryly italská města Herculaneum a Pompeje. Byla to antická města, která koncem osmdesátých let po Kristu zničila erupce Vesuvu. Výpravy za archeologickými objevy a uveřejňování dokumentačních sborníků přinášejících podrobné informace o vykopávkách přispěly k triumfu „pompejského dekoru". Vykopávky přinesly nové pohledy na zničený svět. Nálezy těchto kampanských měst se staly silným upomenutím klasického řádu. Vzpomínka na antický svět znovu ožila. A ožila velmi silně.

V polovině osmnáctého století posílily tyto objevy rozklad rokoka. Všechno to nové – klasické bylo inspirováno znovu objevovanou civilizací, která se stala předlohou.

Přes všechno nadšení pro starověké umění byla však skutečná znalost starověké antické kultury sporá, mohli bychom poznamenat, že i naivní a často zmatená.

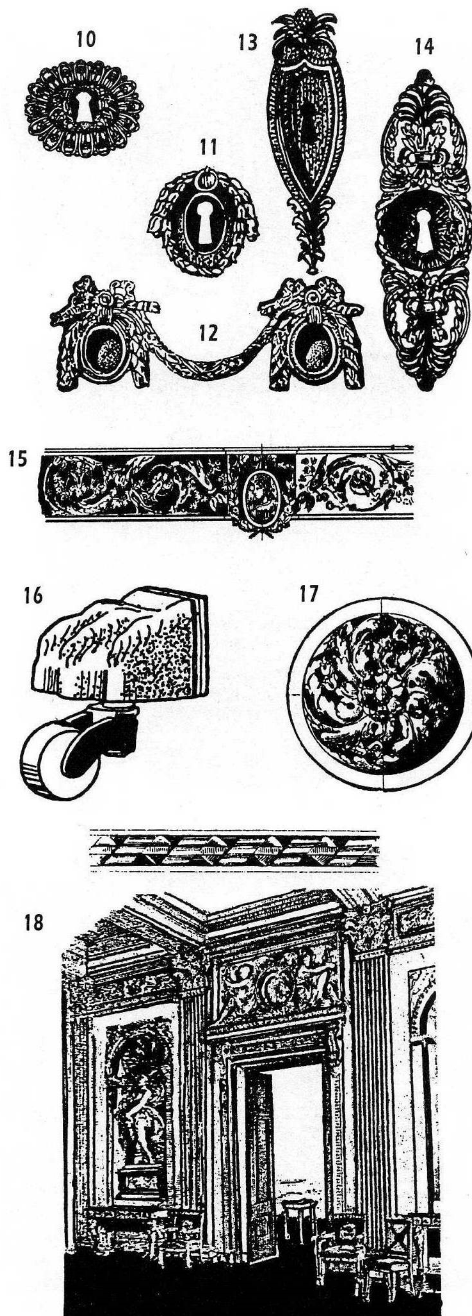
Obr. 7 Postel královny Marie- Antoinetty v interiéru Petit Trianonu. Na celkové koncepci lůžka královny Marie Antoinetty je patrná elegance a střízlivost klasicismu – nového slohu, který nahradil ve Francii rokoko. **Obr. 8** Ebenový „víceúčelový" stolek vytvořený v roce 1778 J. H. Riesenerem s bronzovými dekoracemi byl vybaven i rafinovanou technikou, pomoci které bylo možné stolní desku zvyšovat. Celý mechanismus vytvořil A. Merklein a stolek byl určen na místo proti lůžku Marie Antoinetty. **Obr. 9** Obložení stěny s dvoukřídlovými vstupními dveřmi. Dřevěné obklady stěn se vyznačovaly strohostí, která byla v průběhu období klasicismu stupňovaná. Pravý úhel a přímka byla základem kompozice členění. Vyřezávané ozdoby byly střídmé a vycházely z řeckých antických motivů (z perlovce, vejcovce, meandru atd.), ze starořímských ozdobných prvků (delfíni, beraní hlavy, orli), florálních motivů (akantové a olivovníkové listy, květiny a do girland uspořádané listoví). Obložení stěn bylo natíráno perlově šedou barvou.

Pravda, byly to nejprve publikované poznatky o antické kultuře, které vyprovokovaly návrat ke klasické kráse a jednoduchosti. Předcházející slohy baroka a především rokoka začaly být považovány za výstřední, pokřivené, úpadkové a pošetilé. Klasicistní tvorba nejenže vycházela oproti tvorbě v duchu rokoka ze zcela opačných principů, ale zásadně skoncovala s estetikou rokoka. Bylo to zřejmě především tím, že křivky rokoka začaly uživatele dvorských interiérů unavovat a tato nechuť otevírala cestu k tvarově jednoduššímu slohu se střízlivými a jednoduššími dekorativními prvky. Je ale pravdou, že při vlastní tvorbě nového slohu vznikaly často i zkomolené prvky antických motivů. Ty ale pak byly přes toto zkomolení s velmi vytříbeným vkusem přenášeny do tvorby nábytku a architektury staveb. Onen vztah k jednoduchosti byl totiž provázen francouzskou graciézností.

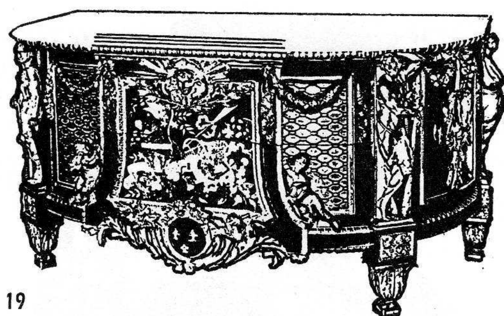
Byla vytištěna dokumentace o objevených městech pod nánosy vulkanického popela a lávy. V roce 1755 vydal osvícenec a představitel klasické archeologie Joachim Johan Winckelmann (1717–1768) jeden ze základních spisů klasicismu. Byl to slavný manifest klasicismu „Myšlenky o napodobení řeckého malířství a sochařství" (Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werken in der Malerei und Bildhauerkunst). V tomto spisu postavil J. J. Winckelmann antické tvarosloví proti stále ještě převládajícímu rokoku. Současně se i mnohé obdobné práce staly teoretickou platformou nastupujícího slohu.

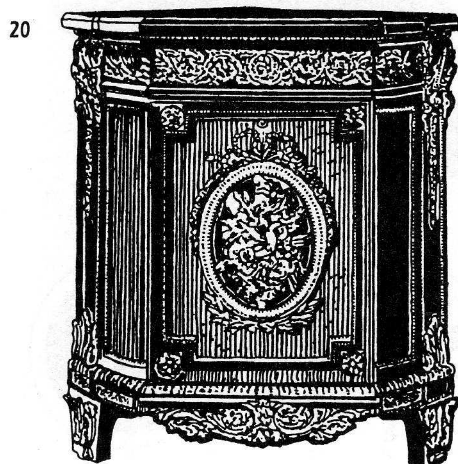
Bylo to v jistém slova smyslu opojení a triumf ukázněného, jednoduchého a klidného „pompejského dekoru", a to jak ve Francii, tak i v Anglii. Klasicistická generace dovršila sjednocení nových myšlenek. Řemesla přebírala ornamentiku a antika se stala velkou módou. Melchior Grimm již v roce 1763 k tomuto stavu poznamenal: *„...vkus antiky se přenesl nejen do vnější a vnitřní dekorace staveb, ale také na nábytek a klenoty – i dámy jsou v tomto stylu učesány..."*

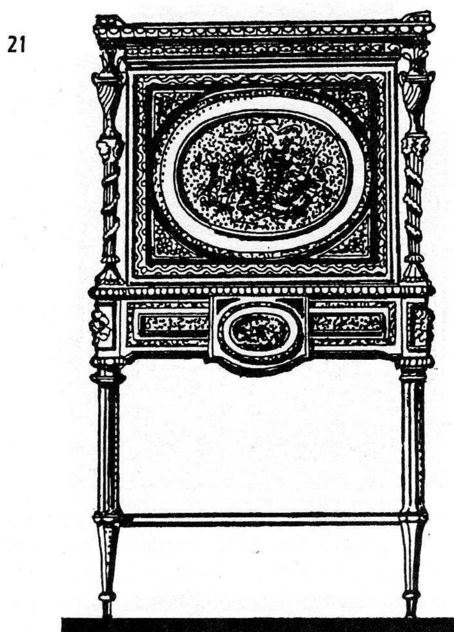
Antika se stala nejen klasickou uměleckou předlohou a uměleckým vzorem, ale i výrazem doby, přiklánějícím se při tvorbě nábytku k prostším výtvarným prostředkům. Klasicistní tvorba skoncovala s estetikou rokoka. Byla to nechuť ke všem kudrlinkám rokoka, která otevírala cestu k jednoduššímu, přísnějšímu a přitom elegantnímu slohu.



Obr. 10 – Obr. 15 Drobné kování. Hlavním materiálem pro tvorbu aplik a kování byl bronz. **Obr. 16** Pod těžší nábytkové předměty byla osazována drobná kolečka, usnadňující přemisťování. **Obr. 17** Rozeta – oblíbený ornamentální motiv ve tvaru stylizovaného květu růže. **Obr. 18** Interiér a členění stěn na zámku Malmaison. Podstata klasicistní tvorby, tj. vertikály a horizontály členící stěny, vycházela oproti tvorbě v duchu rokoka ze zcela opačných principů. Kontrasty vytvářené dynamikou rokokových křivek, které přeplňovaly rokokové místnosti, byly nahrazeny symetrií, úměrností a klidným členěním jak stěn interiérů, tak ploch nábytkových předmětů.

19


20


21


Proměna rokokové zdobnosti byla přijímána již v období vlády Ludvíka XV. Klasicismus jako etický ideál prostoupil celým slohem Ludvíka XVI. Ten pak nejen ve Francii, ale i v Anglii ovládl tvorbu jako protiklad rokokové dynamiky a vystřídal jeho přebujelou ozdobnost. Při tvorbě interiérů nastoupila vznešená jednoduchost. To se již nábytek nevznášel v prostoru a zprohýbané rokokové tvary ustoupily čistotě klasicistních přímých linií.

Po rozvernosti rokoka se klasicismus stal očistným procesem. Úsilí po jednoduchosti vycházela z obdivu ke klasickým, čistým tvarům, k přirozenému vkusu, který byl oživený antikou. Jedním z mnoha silných impulsů byl i pokus o návrat k prostému životu – k přírodě. Hlásán filozofy, v jejichž čele stál Jean Jacques Rousseau, našel své obdivovatele i u poživačného královského dvora, který si ale nové myšlenky vysvětlil po svém, jako velmi rozmarnou a nákladnou „hru na přirozenost". Při tvorbě nábytku všechny tyto impulsy navodily zásadní proměnu. Tvary a dekorace nábytkových předmětů byly ušlechtile zjednodušovány. Byly zjemněny proporce nábytku a složité formy byly vystřídány jednoznačnými liniemi kubických tvarů.

Rokokové propojování a splynutí nábytku se stěnou bylo vystřídáno jednotným opakováním dekorativních motivů. Rokokové tvarosloví, které bylo postavené na kontrastu, nahradila střízlivá, přísně dodržovaná symetrie. Místo rozevlátých rokokových křivek nábytek zdobily prosté řadové a pásové motivy, vejcovce, perlovce, klasické akantové úponky, zkrátka dekorace drobných měřítek. Vedle těchto dekorativních prvků vytěžených z řeckého umění to byly orli, delfíni či beraní hlavy inspirované starořímskými motivy a girlandy z listí, květy, listy olivovníku i akantu. Prostý život venkovanů, kterému se pod vlivem filozofů zhýčkané panstvo obdivovalo, připomínaly motivy z venkovského života.

A tak se na přepychových předmětem vyskytovaly srpy, hrábě, proutěné košíky. Novinkou nábytkářů se

Obr. 19 Komoda vytvořená J. H. Riesnerem v roce 1775 pro ložnici Ludvíka XVI. I na tvarech nábytku tohoto spolutvůrce rokoka bylo patrné, že křivky začaly uživatele dvorských interiérů unavovat a tato nechuť otevřela cestu k jednoduššímu a přísnějšímu slohu. Trvalo ještě několik let, nežli nový směr prošel fázemi svého vývoje i v pracích J. H. Riesnera. **Obr. 20** Rohová skříňka, vytvořená J. H. Riesnerem v roce 1780. Klidné a vyrovnané proporce antiky se již staly trvalým vzorem a předlohou jak tehdejší architektuře tak i uměleckému řemeslu. **Obr. 21** Sekretář na vysokých nohách s výklopnou psací plochou – dílo J. H. Riesnera. Hladké plochy korpusu byly zdobeny marketerií. Ve středním poli pak byla situována vykládaná – naturalisticky zobrazená kytice, vytvořená z jemně odstíněných barevných dřev.

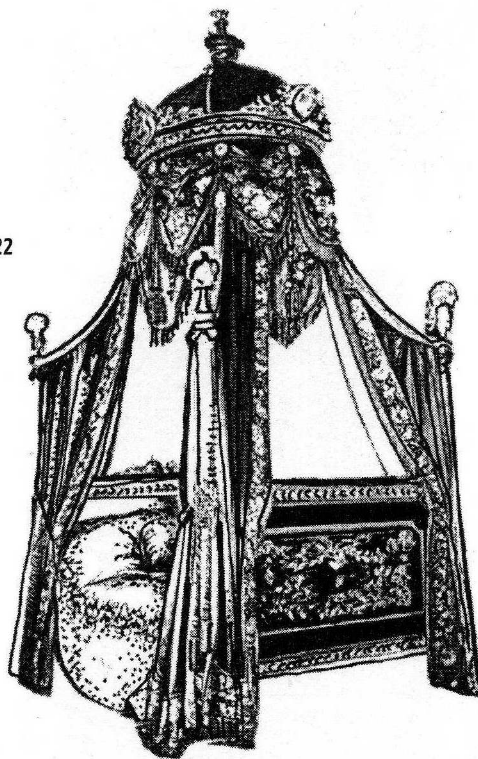
stalo vykládání ploch sévreskými porcelánovými destičkami s květinovými motivy. Dekor a kování členily nábytek v horizontálních liniích. Ornamentika přestala být dominantní, převzala úlohu doprovodu. Vytvářela především orámování hladkých dýhovaných ploch. I to byl protiklad rokokové ornamentiky, která svými tvary nábytkových předmětů srostla v jeden nedělitelný celek. Plochy nábytku z domácích dřev, ale i dřevin exotických ušlechtile zdobily cizelérsky prováděné drobné bronzové ozdoby – květinové úponky, větvičky či girlandy, pečlivě propracované, jako by šlo o šperky.

Tyto bronzové ozdoby byly uplatňovány jako spojovací a členící prvky. Aby byl nábytek v souladu s obložením stěn, byl často i natírán, především v tónech slonoviny či světle modrých a světle šedých barvách. Byl to nábytek jemný, ladných odstínů a svým vypracováním velmi náročný. Zlatě vyvedené linky nebo linky modré zdůrazňovaly symetrickou kompozici. Rafinovaná jednoduchost a prostota byla ve skutečnosti výsledkem pečlivě promyšlené, drahocenné, náročné a draze zaplacené práce předních architektů a uměleckých řemeslníků.

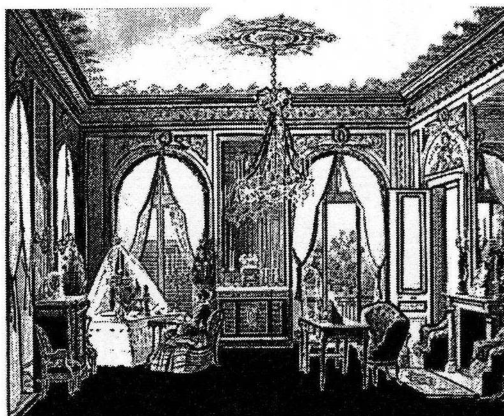
K práci na nábytku pro panské dvory byli zváni zlatotepci, cizeléři a řezbáři nejen z Francie. Pro pařížský dvůr pracovali umělci různých národností. V roce 1785 byla v pařížském cechu celá jedna třetina nábytkářů cizího původu. Pojila je tvorba v duchu klasicismu.

Na přední místo vyhledávaného ebenisty se svými pracemi nejen se dřevem, ale i litím kovů a opracováním bronzových ozdob, prosadil snad nejlepší ebenista 18. století Jean Henri Riesner (1734–1806). Do Paříže přišel z Německa jako žák J. F. Oebena. Svojí precizní prací v marketerii docílil výsostné místo a přední postavení dvorského umělce. Dvorním dodavatelem se stal roku 1774. S nábytkem, který vyráběl a sám i navrhoval, se můžeme setkat na mnoha místech v Evropě. (*Pozn.* – především v pařížském muzeu Nissima de Comondo, v Muzeu dekorativních umění, v Louvru, na zámcích Compiégne, Chantilly, Trianonu, Versailles, ale i v severní Americe). Riesner svůj nábytek zdobil náročnými bronzovými dekoracemi, především alegorickými postavami antických bohů, které vytvářel litím z bronzu. Na čelní místo mezi značným množstvím realizací je možné jmenovat proslulý psací stůl „bureau du roy", vypracovaný spolu s Oebenem, o kterém jsme se zmínili v kapitole o rokoku a obdobný stůl „bureau du roy Stanislaus" pro polského krále Stanislava Poniatowského. Koncem 18. století se do popředí zájmu aristokratické společnosti dostaly práce neuwiedského tvůrce a výrobce nábytku Davida Roentgena.

22

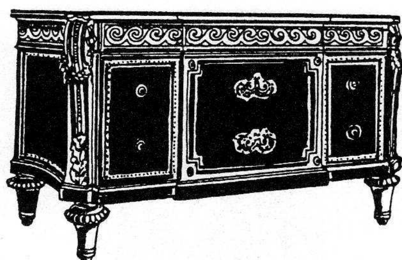


23

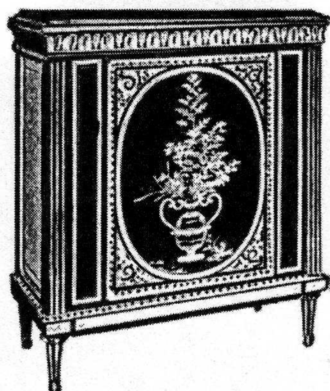


Obr. 22 Honosné lůžko podle návrhu Georga I. Jacoba (vyrobeno v roce 1785). Nábytek časného klasicismu zůstával ještě dlouho přepychovým mobiliářem, navozujícím svým tvarováním radost ze života a notnou dávku poživačnosti. Uvedené lůžko je toho svědectvím svojí členitostí, náročným a přitom rafinovaným začleněním závěsů. **Obr. 23** Interiér v St. Cloud, zařízený nábytkem Jeana Henriho Riesnera.

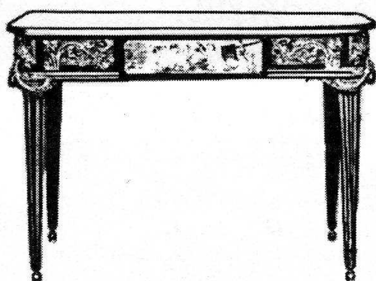
24



25



26



27



David Röntgen (1743–1809) působil do roku 1791 jako návrhář a výrobce nábytku na dvoře krále Ludvíka XVI., později odešel do Neuwiedu v Porýní, kde měl jeho otec svoji živnost a stal se dvorním nábytkářem pruského krále Fridricha Viléma II. Byl to podnikatel velkého stylu. Mezi jeho klienty nepatřil pouze pařížský královský dvůr, ale dodával nábytek na panská sídla tehdejších nejvyšších vladařů po celé Evropě. Mezi jeho odběrateli byla i ruská carevna Kateřina Veliká a především Friedrich Pruský. Kateřina Veliká se stala velkou zákaznicí. Při své návštěvě v Petrohradě prodal carevně nábytek za mnohatisícové sumy, který dodal do Ruska osobně při sedmi objemných transportech nábytku.

Ve spolupráci s malířem fresek Januariem Zickem byl nábytek tvořený v jeho manufaktuře a zdobený velkými kompozicemi – scénami z antické mytologie a složitými žánrovými loveckými výjevy.

Röntgen byl na tehdejší dobu velkopodnikatelem a přitom talentovaným výrobcem vysoce kvalitního nábytku. Ze své továrny, kterou vybudoval v Neuwiedenu, nechával v letech před Velkou francouzskou revolucí dovážet do Paříže polotovary, které zde byly sestavovány a dohotovovány ve vysoce honosné předměty. Skoro všechny figurální motivy, dekorující plochy nábytku, navrhoval jeho přítel a spolupracovník, malíř fresek a architekt Januarius Zick (1732–1797). Z jeho ateliéru vycházely návrhy na náročné vykládání nábytkových ploch. Do Paříže byly pak dopravovány dýhované a intarziemi a marketerií dekorované desky, které zde byly vkládány do základních rámových konstrukcí. Bronzové ozdoby Röntgen kupoval v Paříži jako hotové kování.

V Berlíně v duchu slohu Ludvíka XVI. tvořil dvorní dodavatel krále Bedřicha Viléma II. David Hacker, ve Stockholmu Gottlieb Iversson a v Kodani Jan Jáchym Pengel. V Brunšvicku založil velkou manufakturu na výrobu nábytku Kristián Härder.

Další z francouzských mistrů ebenistů Georges J. Jacob (1739–1814) se stal mistrem v roce 1765, kdy vytvářel čistě rokokový nábytek. Ve svém díle přešel na styl Ludvíka XVI. a pracoval pro jeho celý dvůr

Obr. 24 Trojdílně členěná komoda, vytvořená J. V. Benemanem, v současnosti ošetřovaná Zámeckým muzeem v Berlíně. **Obr. 25** Nízká skříňka signovaná A. Weisweilerem, vytvořená v duchu strohého slohu Ludvíka XVI. v roce 1780. **Obr. 26** Dámský psací stolek na polygonních nohách s figurální marketerii na lubu i na stolní desce, vytvořený J. H. Riesenerem pro Petit Trianon v roce 1777. **Obr. 27** Prádelník z dílny J. H. Riesenera (1780), zdobený marketerií a bronzovými aplikami. Celkový dojem byl stupňován povrchovou úpravou východoasijskými laky.

a samozřejmě především pro královnu Marii Antoinettu. Se svými dvěma syny, Georgem a Francoisem Honorém, se v průběhu času podřizoval plně společenským proměnám.

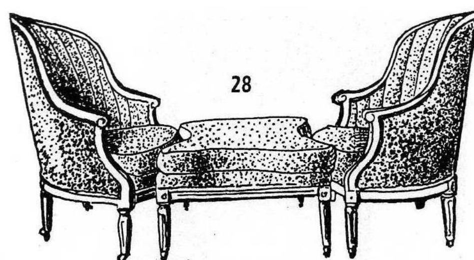
(*Pozn.* – Jacob jako vynikající řezbář přešel v období direktoria k přísnému klasicismu a v období revoluce vytvořil mahagonový nábytek podle návrhů malíře Davida. Podle návrhů Precierových a Fontainových vybavil nábytkem „Konvent" v antickém stylu.)

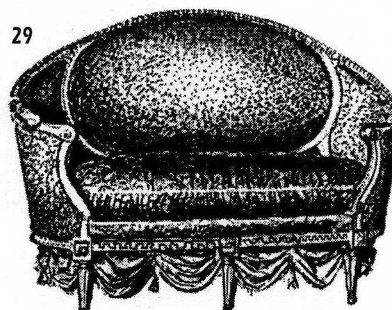
Také G. I. Jacob založil rozsáhlou manufakturu, která zaměstnávala víc jak sto odborníků všech uměleckých řemesel. Vedle kreslířů a truhlářských mistrů, to byli odlévači bronzu, cizeléři, intarzisti i mechanici. Nábytek byl dodáván předním dvorům celé Evropy. V řadě realizátorů pod vedením Jacoba pracoval návrhář J. D. Dugourca, oddaně tvořící v duchu antického vkusu.

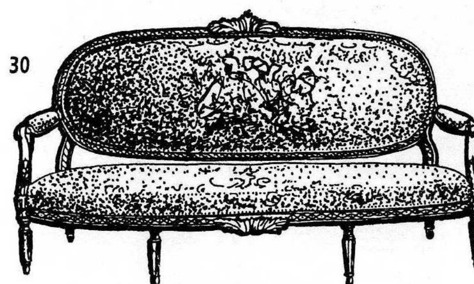
Po smrti zakladatele firmy G. I. Jacoba a jeho mladšího syna George se starší syn Francois Honoré stal majitelem velkomanufaktury, která v počátečních letech devatenáctého století zaměstnávala kolem 900 zaměstnanců a dodávala nábytek panovnickým a šlechtickým dvorům po celé Evropě. Mimo přepychové kusy nábytku vycházely z jeho dílen i předměty jednodušší, které se ale také vyznačovaly vkusem a byly velmi kvalitně provedené.

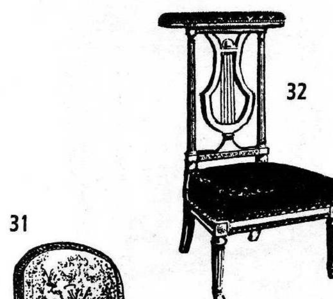
Dodavatelem a dvorním ebenistou královny Marie Antoinetty byl i René Dubois (1737–1799), který byl tvůrcem svatební truhly mladé královny, provedené v přísných a náročně koncipovaných proporcích. Byla to jakási mahagonová komoda na vysokých nohách.

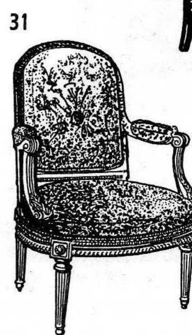
Úsilí po umělecké úrovni dvorského nábytku v duchu klasicismu je možné zaznamenat právě při hodnocení proporcí úložných prostorů, které byly dále zjemňovány a odlehčovány a přitom jejich jednotlivé plochy byly zdobeny s vytříbeným vkusem. Dvorský nábytek se stal ukázkou vyvinutého francouzského ebenistického umění. Oplýval bronzovými ozdobami, které se uplatňovaly jako zdůrazňující – spojující a současně i členící prvky. Kovové prvky – vytvářené v módním

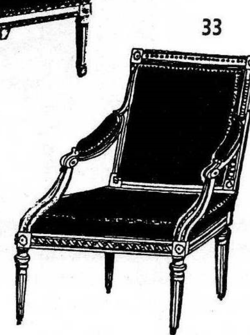

28


29


30

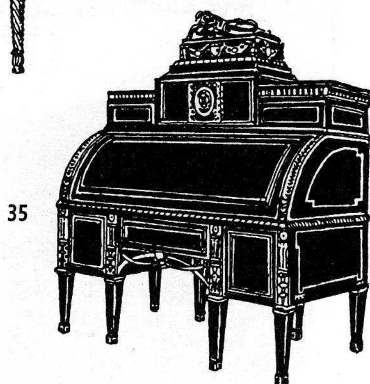

32

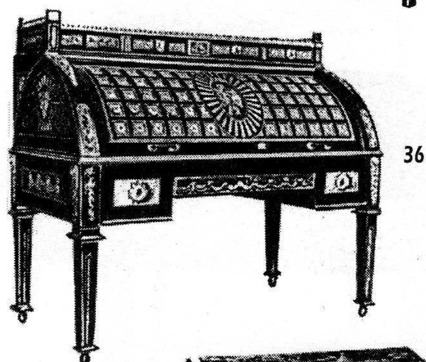

31

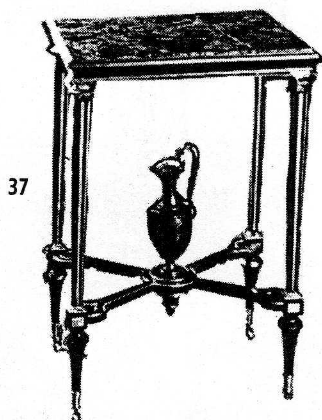

33

Obr. 28 „Chaise longue", sestavovací ze dvou křesel (fauteuil) a čalouněné sedačky. **Obr. 29** Malý otoman z 80. let 18. století. **Obr. 30** Sofa. Na čalouněných zádových opěradlech byly i v klasicismu používány potahové látky s vytkanými scénkami. **Obr. 31** Křeslo z let 1775–1780, vyrobené v manufaktuře Georga Jacoba, tak jako ostatní sedací nábytek doby Ludvíka XVI. bylo nejen tvarově dokonalé a pohodlné, ale i přepychově vypracované. **Obr. 32** Voyeuse – židle pro hráče stolních her a současně i pro „kibice" – součást mobiliáře na zámku Fontainebleau. **Obr. 33** Křeslo s hranatým ukončením zádového opěradla. Dřevěné části byly lemovány bíle; u náročně vypracovaných kusů zlatými linkami.


34


35


36


37

stylu nazývaném „Louiséz" květinové girlandy či úponky květů cizelérsky provedené nevtíravě kontrastovaly s geometricky uplatňovanou marketerií a zjemňovaly strohost kubických forem.

Při uplatňování dekorativních prvků bylo upuštěno od zakřivených rokokových linií a to jak čel, tak i boků korpusů. Prádelníky a nízké skříňky byly i nadále stavěny na nízké nebo protažené nohy, zpravidla balustrových, posléze kónických tvarů. Vrchní deska komod a nízkých skříněk byla prováděna z mramoru. Hladké plochy korpusů byly zdobeny marketerií v geometrickém vzoru a střed čelní plochy skříňového a skříňkového nábytku zdobily motivy kytic nebo i motivy figurální.

I u náročně zdobených kusů v celém období vývoje slohu Ludvíka XVI. byly dodržovány základní zásady nového slohu. Byla to především přísná tektonika a jasné oddělování podpěr od konstrukčně důležitých – neutrálních částí. Zásadou bylo jednoznačné dodržování pravoúhlosti i když byly hrany zkoseny nebo zakulaceny. Prokazatelnou charakteristikou bylo dělení ploch skříňového nábytku na pole a pásy.

Sedací nábytek již v období rokoka reagoval nejen na novou estetiku, ale i na některé znaky módy, především na změnu oděvů. Sedací nábytek jako předmět úzce spojený s uživatelem musel respektovat odívání. Nošení krinolín si vynutilo odlišné tvarování sedáku, jeho rozšíření, především tam, kde byly uplatňovány područky.

Tento požadavek musel být respektován u původních typů židle, křesla, lenošky, „bergère",široké židle, ale i „voyeuse" – židle, která byla upravena i pro diváky stolních her, i u nových funkčních typů. Koncem sedmdesátých let se například objevila ve šlechtických salonech trojdílná pohovka nazývaná „confidente", vedle pohovky „chaise – longue" a „tête-à-tête", které byly v oblibě již v období rokoka. Současně pak i lavice bez zádového opěradla. Vedle otomanu byly používány i drobné sedačky.

Tvarové zjednodušení bylo patrné na nohách sedacího nábytku. Bylo upuštěno od rokového prohnutí do tvaru „kozí nožky" a nohy sedadel byly zúženy tak, že působí dojmem, jakoby se sotva dotýkaly země. Křesla, židle i lavice měly rovné nohy, ubíhající do zašpičatění. Byly výrazně připojené k lubu sedadla

Obr. 34 Stůl, který v sedmdesátých letech osmnáctého století vytvořil původně pro Ludvíka XV. René Dubois, byl panovníkem věnován carevně Kateřině II. Své jméno „stůl Tylžský". dostal poté, co na něm byl v roce 1807 podepsán mezi Francií a Ruskem Tylžský mír. Náročně modelované karyatidy na nohách stolu vytvořil sochař Etienn Falconeti. **Obr. 35** Cylindrový psací stůl se žaluziovým uzávěrem, vytvořený v dílnách Davida Röntgena pro Versailleský dvůr. **Obr. 36** Další cylindrový psací stůl, jehož autorství je připisováno Davidovi Roentgenovi, byl vytvořený v roce 1780 a po pěti letech darován Ludvíkem XVI. ruské carevně Kateřině II. **Obr. 37** Dámský stolek vytvořený v duchu neoklasicismu.

a zcela se odlišily od splývajících a zprohýbaných nohou rokokového sedacího nábytku. Jejich strohost byla zjemňována točenými žlábky – na způsob žlábkových balustrových sloupků.

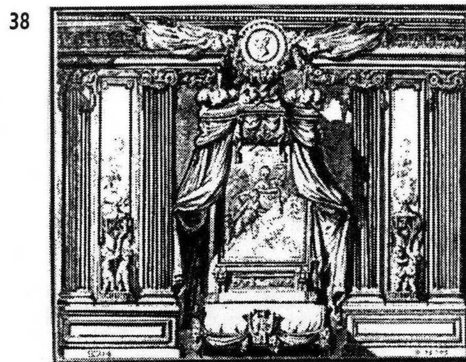
Stolový nábytek zastupoval především jídelní stůl, vybavovaný často i dvěma deskami nad sebou. Psací stoly byly rozšířeny o několik nových typů. Z nich byly snad nejzajímavější psací stoly s pohyblivou deskou. Uplatnil se i dámský psací stolek (bonheurdu jour) a mezi novinky s zařadila tzv. athénská trojnožka. Byl to stolek umývací, či spíše podpěra nesoucí misku k opláchnutí rukou.

V Röntgenově manufaktuře byly vytvořeny i drobné stolky s oválnými stolními deskami, zdobené intarzií a jemnými bronzovými ozdobami.

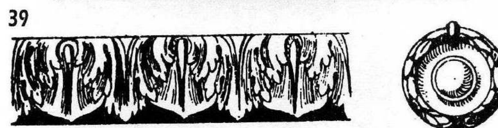
Současně s vlivy antické kultury vzrostla a mohutněla obliba výtvarných představ o Dálném Východě. Stále víc narůstaly sympatie s orientálními kulturami. Ve výtvarném umění se častěji objevovala témata s motivy zemských světadílů a v literatuře nacházely svoji oblibu obdobné spisy jako „Guliverovy cesty" (vydané v roce 1726). Také při tvorbě interiérů a jednotlivých kusů nábytku byly používány motivy z Dálného Východu. Jak jsme již upozornili v předcházejících kapitolách, byly již v období rokoka do Evropy dováženy čínské nábytkové předměty, které se staly kuriozitami při přepychovém vybavování šlechtických sídel. Malebné čínské motivy zdobily psací stoly, hrací a toaletní stolky, typické klasicistní polovysoké skříně, ale i hodiny. Na plochách nábytku s objevovaly vymýšlené motivy ze života Číňanů. Krotitelé hadů, pištci lovci se sokoly se prolínali s vyobrazením papoušků.

Klasicismus ovlivnil tvorbu nábytkářů nejen ve Francii a Anglii. Ovlivnil tvorbu skandinávských nábytkářů a pod vlivem anglického a francouzského klasicismu vznikla syntéza nábytkových předmětů, se kterými se můžeme setkat v Nizozemí. Klasicismus zajímavě zasáhl i do prací italských nábytkářů i když sloh, který měl za východisko architekturu starověkého Říma, se do Itálie dostal zprostředkovaně, a to paradoxně přes Anglii. Práce italského umělce Giovanni Battisti Piranesima, zejména jeho rytiny vydané v roce 1769, výrazně ovlivnily anglickou tvorbu. Zpětně se pak vzorníky anglických architektů staly výchozí inspirací italským

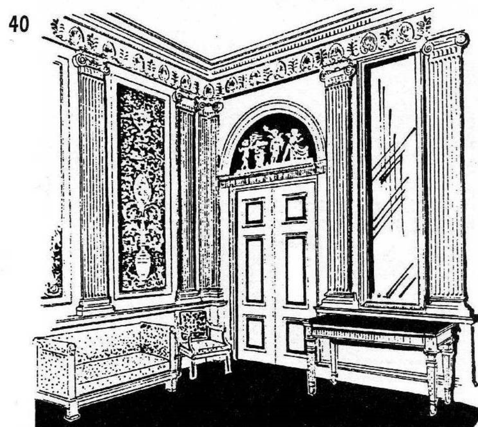
38



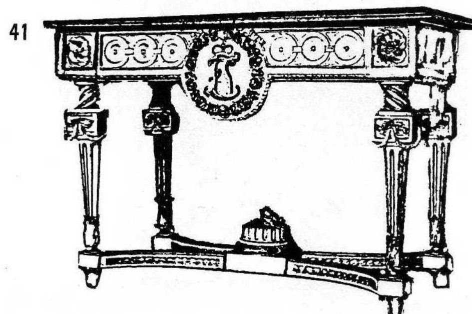
39



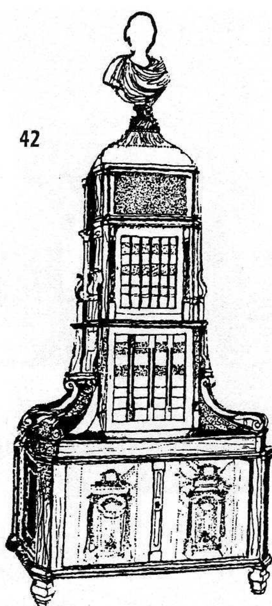
40

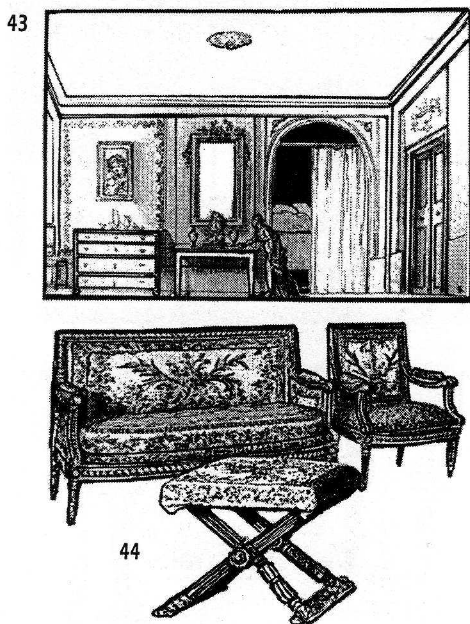


41



Obr. 38 Kanelované iónské pilastry ukončené iónskými hlavicemi, přísné členění polí, symetricky situovaný baldachýn a výzdobu nad ložem včetně dvojice Erótů, nesoucích vázy, zakomponoval do návrhu ložnice J.C. Delafoss. **Obr. 39** Úchytka zásuvky – dekorativní prvky klasicismu vycházely z antických předloh. **Obr. 40** „Modrý salon", zřízený v roce 1794 pro Abrahama z Hartu (dnes sídlo holandské královské akademie) – výstavný obytný dům v Haarlemu, je typickým příkladem vlivu francouzského slohu Ludvíka XVI. a anglického neoklasicismu na sousední země. Klasicistní nábytek, štukové lemování s palmetovými ornamenty a členění stěn pilastry spolu s jemnou modrobílou barevností vytvořilo noblesní odezvu anglicko – francouzského klasicismu. **Obr. 41** Klasicistní stůl z interiéru Würzburské rezidence.





Obr. 42 Klasicistní skříň (filozofický sál Strahovské knihovny). **Obr. 43** Ložnice s lůžkem ve výklenku. Na kresbě Jana Kutálka z konce 18. století autor zobrazil zámeckou ložnici, na které je lůžko umístěno v nice zastřené závěsem. **Obr. 44** Ferdinand Coburg, maďarský šlechtic, který se stal bulharským car em, vybavil svoje sídlo na Slovensku – kaštěl Antol – sedací soupravou nákupem v jedné z pařížských dražeb. Souprava, která je součástí tzv. Zlatého salonu, patřila do souboru mobiliáře Marie Antoinetty.

nábytkářům. Přes tyto silné vlivy vznikly v období posledních desetiletí 18. století v duchu italského klasicismu nábytkové předměty vysoké úrovně.

Ve střední Evropě se centrem výroby stala Vídeň. Z vídeňských nábytkářských dílen byl dodáván nábytek jak do šlechtických paláců, tak do občanských obydlí. Z období slohu Ludvíka XVI. se zachovaly velmi vkusné a hodnotné kusy nábytku, který byl dobrým provedením srovnatelným s úrovní prací francouzských nábytkářů. Do Čech nový sloh pronikal velmi zvolna, protože tradice baroka v českých zemích hluboce zakořenila a byla zvláště na venkově velmi silná. Značná část rakouských architektů byla zatížena barokní orientací, a tak klasicismus do Čech pronikal především prostřednictvím sousedních severoněmeckých oblastí – z Pruska a ze Saska. První stavbou vybavenou nábytkovými předměty v duchu klasicismu bylo zámecké divadlo v Teplicích. Johan August Giesler (1751–1822), saský architekt a dekoratér, zde navrhl divadelní prostor a to včetně jeho zařízení. I když Giesler při svém pobytu v Paříži byl ovlivněn novým, oproti rokoku zcela odlišným stylem, můžeme o rané fázi klasicismu v Čechách hovořit jen jako o záměně dekorativních prostředků.

Výrazově pokročilejší se stala klasicistní stavba Stavovského divadla (1783), ve kterém z nábytkových předmětů vynikal sedací nábytek. Podstatný rys ornamentiky i zde spočíval v návratu k symetrii, v užívání jednoduchého abstraktního ornamentu a především v kompozici založené výhradně na přímkách. Zprohýbané nohy sedacího nábytku byly narovnány a výzdoba oproti rokoku byla značně omezena. Záliba v hladkých plochách a úměrné – graciézní, byť náročné dekoraci, se projevila na všech plochách mobiliáře. Když hrabě Longueval Buquoy po roce 1791 zařizoval svůj nový dům na Kampě, dal vtělit do interiéru svého obydlí jednotnou malířskou parafrázi pompejských motivů a interiéry nechal vybavit nábytkem odpovídajícím dobovému názoru.

Podobně malostranští manželé Duškovi při modernizaci barokního statku Bertramka na Smíchově dali interiéru usedlosti důsledný klasicistní ráz v nástěnných malbách, ale i v jeho vybavení ušlechtilými nábytkovými předměty. To se již vídeňsko-francouzský, ale i anglický klasicismus svými noblesně vybavovanými interiéry stával běžnějším slohem i v našich zemích.

KAPITOLA O NÁBYTKOVÉ TVORBĚ KLASICISMU A O STYLU, KTERÝ JE NAZÝVÁN COPOVÝM

Německý a rakouský raný klasicismus, který se rozvinul především v Německu, Rakousku a Uhersku za vlády Josefa II. (1780–1790), byl nazván poněkud ironicky „copovým stylem" (Zopfenstil). Plně odpovídal osobnosti pokrokově smýšlejícího císaře a právem byl ve Vídni, kde vystřídal tereziánské rokoko, pojmenováván josefínským. Josef II. byl švagrem francouzského Ludvíka XVI., sdílel sice shodný názor výtvarný, ale měl rozdílný ideologický postoj.

Nazývat ale tento sloh po francouzském slohu Ludvíka XVI., kterým byl „Zopfenstil" ovlivněn a ze kterého také vycházel, bylo by přinejmenším nevkusné. To proto, že tento styl se plně rozvinul v Německu a Rakousku v době Francouzské revoluce, tedy v období, ve kterém Ludvík XVI. přišel nejen o trůn, ale i o hlavu, stejně tak jako o hlavu přišla jeho manželka a sestra monarchy Josefa II. Marie Antoinetta.

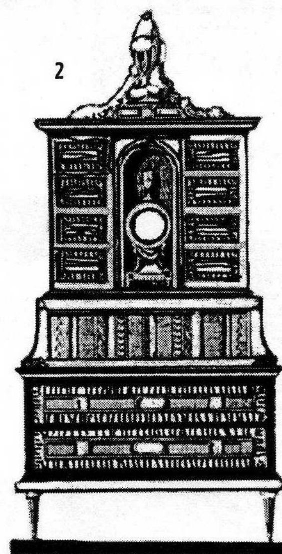
Vídeňský nábytek si udržel i v této vývojové etapě svůj význam a stal se typickým projevem osvícenství. Vymýcení barokních stylizací plně odpovídalo představám absolutistického racionalisty a celému období vlády Josefa II. Toto období josefínské se tak stalo poslední fází tzv. barokního klasicismu.

Musíme ale připomenout, že v Německu i v Rakousku bylo rokoko ještě v počátcích 19. století hluboce zakořeněno. Svoji barvitostí zřejmě odpovídalo německému naturelu. A tak klasicismus, který se radikálně prosadil ve Francii, byl ve střední Evropě uplatňován jen pozvolna. Byl to ale klasicismus od francouzského graciézního slohu Ludvíka XVI. značně odlišný. Nebyl tak rafinovaný a nebyl tak graciézní. Byl prostší a především méně nápaditý. Přitom v sobě stále ještě nesl mnohé přežité barokní formy. Rozvinul se v období, které bychom mohli nazvat časem zápasu mezi klasicismem a romantismem. „Copový styl" byl

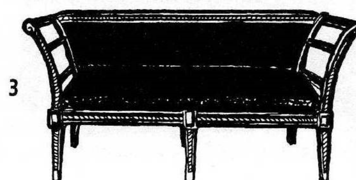
1



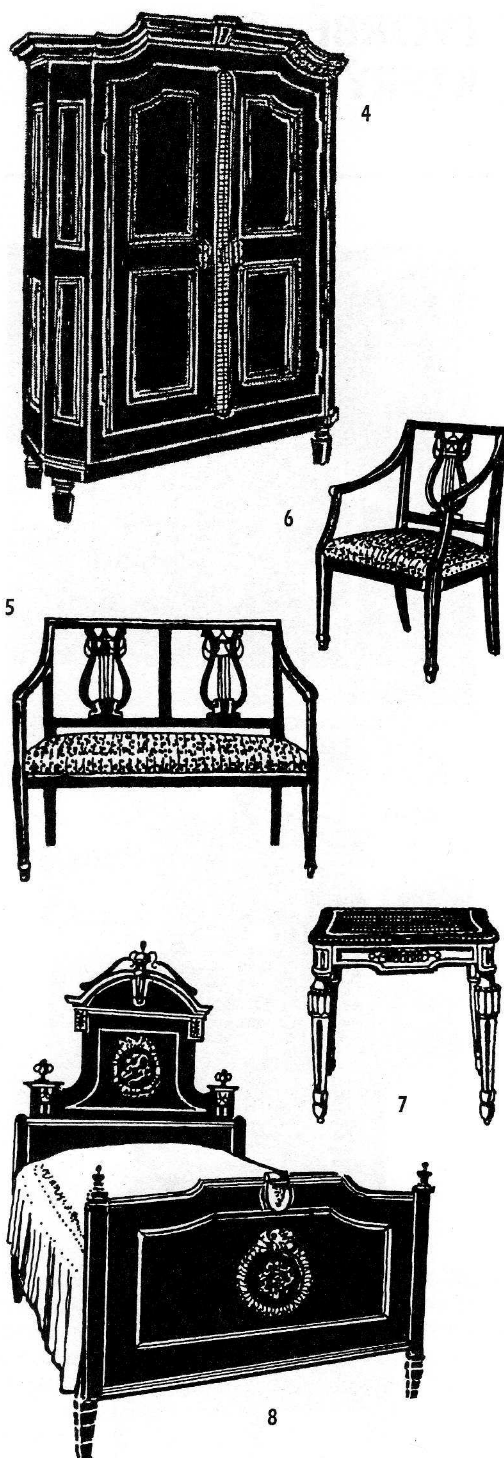
2



3



Obr. 1 Interiér pracovny racionalisty císaře Josefa II. v Hofburgu (autor Josef Kovatsch) je příkladem účelného „zopfenstilu", který se stal oficiálním úředním stylem, plně odpovídajícím mentalitě panovníka. **Obr. 2** Sekretář z alba předloh Hanse Karla Haisiga vydaného v roce 1780 v Ausburgu. Klasicismus, který na přelomu 18. a 19. století ovlivnil nábytkovou tvorbu, přinesl oproti rokoku klidnější rovné linie a střízlivější dekor. **Obr. 3** Sofa



naplňován osvícenským puritánstvím a byl současně ovlivňován anglickou produkcí nábytku. Anglické vzory „exportované" ve vzornících předních anglických návrhářů sehrály totiž i v ostatních částech Evropy svou významnou roli.

A tak se zde nábytkářská produkce stala nejen symbiózou baroka a francouzského slohu Ludvíka XVI., ale i anglického klasicismu.

Přes tyto vlivy němečtí a rakouští nábytkáři do tvorby nábytku vnášeli své osobité formy. Pravda, tyto formy vycházely mnohdy z klasicismu zcela osobitým způsobem. U řady architektů, kteří ve svých návrzích usilovali o archeologickou přesnost, vrcholil tento styl strnulým akademismem. Současně je možné pozorovat, že nejen ve stavebních dílech, ale i při tvorbě interiérů se onen barokní klasicismus stával uměním oficiálním, dalo by se říci i v jistém slova smyslu úředním. Tím se právě německá a rakouská tvorba odlišila od francouzského vzoru.

Ale němečtí a rakouští truhláři se přidržovali francouzských vzorů stále častěji. Luxusně vypracované předměty podle těchto vzorů se začaly svým vzhledem stále víc přibližovat komodám, stolům, sedacímu nábytku i psacím sekretářům, tak jak jsme je poznali v kapitole o slohu Ludvíka XVI. Charakteristickým znakem „Zopfenstilu" bylo pečlivé zpracování detailu. Konstrukce vycházela z principů rámové konstrukce s výplní a nenáročná elegance z jednoduchého tvarování. Jemné plastické členění, současně s tradičním pozdně barokním dýhováním, při kterém byla uplatňována šachová mozaika, dávaly vyniknout kráse jednotlivých předmětů. Při vší prostotě a přísnosti působily interiéry, zařízené v duchu copového stylu, příjemně především svými jemnými liniemi a vybranou barevností dřevin.

Obr. 4 Dvoudílná skříň se skosenými rohy. Rámová konstrukce dveří a postranic byla vyplňována hladkými plochami bez ozdob. Jedinou ozdobu tvořila prolamovaná římsa a profilované lišty kolem výplní. **Obr. 5 – Obr. 6** Sedací nábytek s čalouněnými sedáky byl ovlivněn anglickou nábytkovou tvorbou a především grafickými předlohami. **Obr. 7** Sedačka z roku 1790 s vypleteným sedadlem. **Obr. 8** Postel z roku 1780, dýhovaná třešňovým dřevem a leštěná šelakovou politurou.

KAPITOLA O NÁBYTKOVÉM UMĚNÍ A FRANCOUZSKÉ REVOLUCI

V historii lidstva bylo mnohokrát během krátké doby rozmetáno do základů vše, co se současníkům zdálo být neměnným po celá tisíciletí. Bylo tomu tak i ve Francii koncem osmnáctého století v letech 1789–1794. Uspořádání společnosti, které přetrvávalo věky, bylo otřeseno v základech. Francouzská revoluce radikálně smetla privilegovanou šlechtu a monarchie, která vyrostla ze systému „král a kněz", stanula před svým koncem. Byla rozložena staletá feudální pyramida. Velkou revoluční proměnou byl uskutečněn přesun moci šlechty do rukou občanů.

Jedním z mnoha způsobů, kterými se snažila buržoazie šlechtu zdiskreditovat, byla i nová estetika. Buržoazní revoluce a boje s kontrarevolucí zničily celý rozkvět krásného klasicismu. Životní styl, doklad o prostopášném životě šlechty, byl radikálně odmítnut a francouzská revoluce vyhlásila požadavek prostého života. V revoluční době, kdy pod gilotinou padaly hlavy nosící napudrované paruky, které vévodily nablýskaným zámeckým salonům, bylo opouštěno všechno, co připomínalo nenáviděnou monarchii. Svědkové vysoké umělecké úrovně, drahocenná zařízení královských a šlechtických zámků, pokud nebyla zničena, byla za směšné ceny rozprodávána v aukcích. Tím Velká francouzská revoluce zasadila tvrdou ránu všem uměleckým řemeslům.

Je nelehké identifikovat přesně tvarosloví Direktoria. Detaily vyráběného nábytku byly totiž stále svazovány s předcházejícím slohem. Ale čím tvrdší byla doba, tím tvrdší byla i architektura. Pravda, rozmařilé rokoko, které rozhýbalo stavbu nábytkových předmětů, bylo opuštěno již v předcházejícím období.

Revoluční nálady času Velké francouzské revoluce výrazně ovlivnily nábytkovou tvorbu. Nově pojatý klasicismus se stal slohem nové doby a nové společnosti. Strohý ornament, inspirovaný pompejskými malbami, nahradil v krátkém období revolučního vření náročné zpracování nábytkových předmětů.

Obdiv republikánů ke starověké antice – k římské republice, byl posilován vším, co bylo ve starověku vytvořeno. V krátkém úseku konzulátu Napoleona Bonaparta byly na nábytkových předmětech používány mo-



Obr. 1 Jedním z vrcholných okamžiků Velké francouzské revoluce byla poprava krále Ludvíka XVI. **Obr. 2** Prostá police. Symboly revolučního smýšlení, jednoduchost a skromnost, ovlivnily i tvorbu nábytkových předmětů. **Obr. 3** Stůl, vyrobený jako nábytek každodenní potřeby, většinou z buku, který byl natírán bíle nebo šedě. Povrchy byly úsporně zdobeny zelenými nebo zlatými linkami. **Obr. 4** Taburet se zkříženými nohami a čalouněným sedákem, vyrobený v dílnách bratří Jakobů. Souběžně s prostým nábytkem byl vyráběn nábytek zdobený a tvarovaný bohatěji.



tivy vlajek, frygických čepic, římských svastik. Antická kultura se stala vzorem nové estetiky a módou revoluční Francie. Prvky klasicismu, které byly inspirací snad ve všech epochách, byly i v této poměrně krátké revoluční době očišťujícím pramenem. Řemesla přebírala antické tvarosloví a ornamentiku, která se stala lineárnější. Jednoduchým starořeckým dekorem byly lemovány zásuvky. Meandr a perlovec střízlivě zdobily rovné plochy a střídmému klasicismu byla podřízena i tvorba nábytkového kování.

Revoluce ve snaze začít na čistém stole zrušila, ba mnohdy přímo smetla všechny minulé instituce. Byly zrušeny i cechovní řády, současně se všemi předpisy o ochraně řemesel. Neuwiedskému výrobci bohatě řezaného a intarziemi vykládaného nábytku Davidovi Röntgenovi bylo oznámeno, aby vzal na vědomí, že výroba přepychového nábytku je nežádoucí, a to s odůvodněním, že každý občan má právo zařídit své obydlí nábytkem pořízeným za cenu desetkrát menší.

Nábytkové tvary byly účelně zjednodušovány a dekorativní prvky omezeny na minimum. Bohaté intarzie byly zredukovány na geometrické ornamenty, šachovnice a prostorové propletence, doplněné emblémy rohů hojnosti nebo odznaky věd a umění. Nejčastěji vyráběným nábytkem byly komody a praktické skříně kubických tvarů. Z postelí zmizely náročně řasené drapérie a jejich čela byla lehce prohýbána. Obdobné tvarování bylo aplikováno i na pohovkách a lehátkách nazvaných meridiene. Lehké židle opatřené čalouněním s prohnutými zádovými opěradly, byly oproštěny od přemíry dekorativních motivů. Prohnuté nohy se objevovaly především u stolů. Opuštěny byly náročné úpravy ploch stolních desek bohatými intarziemi. Skončila slavná doba mistrů ebenistů – mistrů minulé velké epochy nábytkového umění. Přitom myšlenky o rovnosti, svobodě a bratrství podstupovaly nerovnoměrný boj s každodenní skutečností.

Obr. 5 Významným spolutvůrcem revolučního umění byl Jacques Louis David, vynikající malíř, který svými rozměrnými plátny oslavil nejen revoluci, ale i Napoleona císaře a navrhl i nábytek, který byl věrnou kopií antických nábytkových předmětů. Výřez z obrazu „Liktoři přinášejí Brutovi mrtvoly jeho synů". **Obr. 6** Kovové lůžko **Obr. 7. – Obr. 9** Sedací nábytek. Výrobci nábytku se začali zaměřovat především na užitečnost. **Obr. 10** Dekorativní motiv. **Obr. 11** Dřevěné lůžko. V období krátkého trvání direktoria se v tvorbě nábytku objevily náznaky nového směru, který posléze vyústil ve sloh oslavující císařství. Detaily ve tvarování byly svázány se slohem Ludvíka XVI. i přes odpor, který navodila k tomuto aristokratickému slohu revoluce.

KAPITOLA O NÁBYTKOVÉM UMĚNÍ EMPÍRU

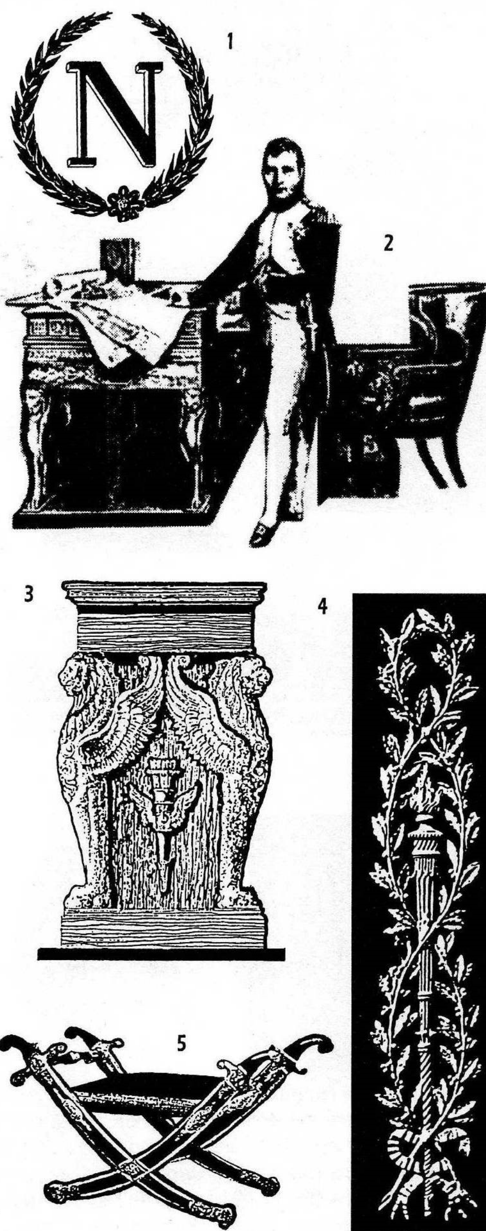
„Samson", pověstná gilotina Francouzské revoluce, setla spolu s hlavami tisíců monarchistů i hlavu krále Ludvíka XVI. a královny Marie Antoinetty. Následující události umožnily, aby si bývalý malý korsický poručík Napoleon Bonaparte v pařížském chrámu Notre Dame vložil sám na svoji hlavu císařskou korunu a posadil se na trůn jako císař.

Pravda, celý tento historický zlom nebyl tak jednoduchý, jak zní předcházející věty. Vystihují ale oněch několik let, které navodily ve Francii císařství i nový sloh, oslavující Napoleona. Císař Napoleon byl přesvědčen, že jeho moc může také upevnit přepych na odiv vystavovaný. A tak následně po své korunovaci nechal vybavovat svůj císařský dvůr s honosnou okázalostí a zavedl v něm velkolepý dvorský ceremoniál.

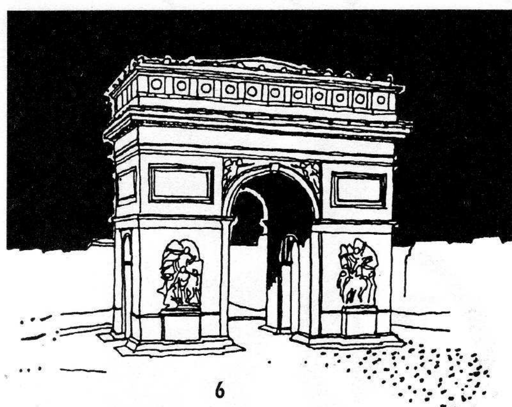
Interiéry a nábytkové předměty, které vytvářely náročné kulisy, měly nejen reprezentovat porevoluční Francii, ale současně zakrývat plebejský původ těch, kteří po nastolení císařství představovali novou moc. Napoleon dobře věděl, že evropské panovnické dvory vzhlížejí k Paříži nejen s obavami, často i se strachem, ale také jako ke svému vzoru.

André Maurois k novému slohu vystižně poznamenal: *„Výtvarné umění empíru bylo císařské, pompézní a alegorické, ale nechyběla mu velikost. Dekorativní motivy připomínaly Napoleonova válečná tažení, představovaly císařskou včelu, orly, karyatidy, vavřínové věnce. Velké „N", císařova iniciála, byla všude, jako podpis epochy stvořené k jeho obrazu".*

Napoleon pochopil sílu umění. Pochopil, že umění je jedním z mocenských nástrojů – že má schopnost symbolizovat velikost a věčnost. Jacques Louis David

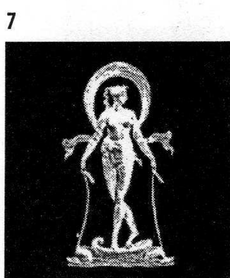


Obr. 1 Velké „N" ve vavřínovém věnci bylo hlavním symbolem a ornamentem, který se třpytil na mnohých vyleštěných plochách nábytku. **Obr. 2** Napoleonův pracovní stůl. Císař ve své pracovně na zámku Tuileriíon (kresba detailu podle J. B. Isabeye –1806). **Obr. 3** Noha pracovního stolu s bronzovou a pozlacenou aplikou a dvě stylizované figury lvů – symbolů síly. **Obr. 4** Příklad apliky z bronzu. Náměty vycházely nejen z flóry, ale i z antického bájesloví, z představ o egyptských dekoračních motivech a z renesančních ornamentů. **Obr. 5** Sedačka (taburet) v zámku Malmaison, u které byla vojenská symbolika vyjádřena zkříženými šavlemi.

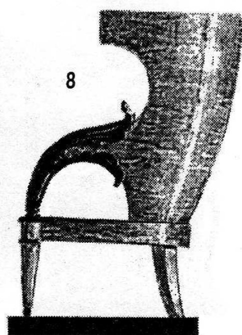


6

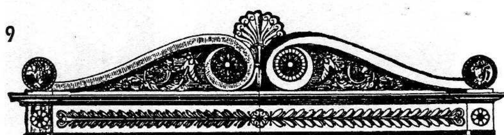
7



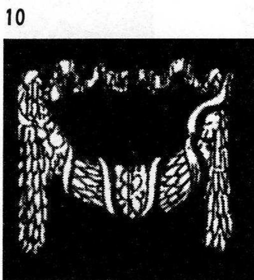
8



9



10



11



(1748–1825), člen Konventu a „první malíř revoluce", doporučil Napoleonovi, aby přijal do svých řad architekty, kteří by se ujali přetváření interiérů v pařížském Louvru, v La Malmaisonu, Grand Trianonu, Tuilleriích, Fontainebleu, v Saint Cloudu a Compiegne.

David řídil všechny státní umělecké podniky a stal se jakýmsi arbitrem vkusu – cenzorem umění. Napoleonovi doporučil architekty, kteří byli schopni naplnit jeho tužby a podpořit svoji tvorbou postavení nového vládce Francie. Architekti při řešení svých úkolů prokázali, že to byli právě oni, kteří položili základy k novému uměleckému stylu.

Proti předcházejícímu slohu krále Ludvíka XVI. byl empír těžkopádný. Snad by si vysloužil i přívlastek – suchý. Nescházelo mu však na honosnosti. Graciéznost dvorského slohu Ludvíka XVI. se proměnila v přísnost. Nábytek byl v empírových interiérech oproti předcházejícím slohům zcela odpoután od stěn, se kterými v baroku a rokoku tvořil nedílný celek.

Prostory byly vytvářeny pomocí jednotlivých výrazných kusů nábytku, přísně na sebe navazujících. Zvětšeny byly proporce nábytku, který byl redukován do jednoduchých, základních a kubických forem. Svými širokými lesklými plochami působil monumentálně. Napoleon toužící po slávě a nesmrtelnosti měl v oblibě mohutné tvary a materiály, symbolizující sílu.

V čele francouzských architektů, kteří naplnili požadavky císaře, stanuli především Charles Percier (1762–1853) a Pierre Fontaine (1764–1838). Tyto tvůrce vedla horečná touha po napodobení antiky, která v minulosti oslavovala císařský Řím. Byla jim cizí mnohost barokních forem i rozpustilých rokokových tvarů. V přesvědčení, že zásadní principy antiky mají obecnou platnost, utvrzovali se, že právě tyto principy zůstanou živé na věčnost. Jejich ideou bylo vytvoření děl v duchu reprezentačního klasicismu, který povětšině ústil až ve strnulém akademismu. Právě pak tato architektura inspirovaná stylem císařského Říma vyhovovala především i potřebám Napoleonovy okázalosti.

Pro pochopení empíru je nezbytné zmínit se i o některých stavebních dílech oné epochy. Po vítězné bitvě u Slavkova byl v centru Paříže postaven padesát metrů vysoký triumfální oblouk, podobný starořímským vítězným obloukům. Další vítězný oblouk Carrousel byl

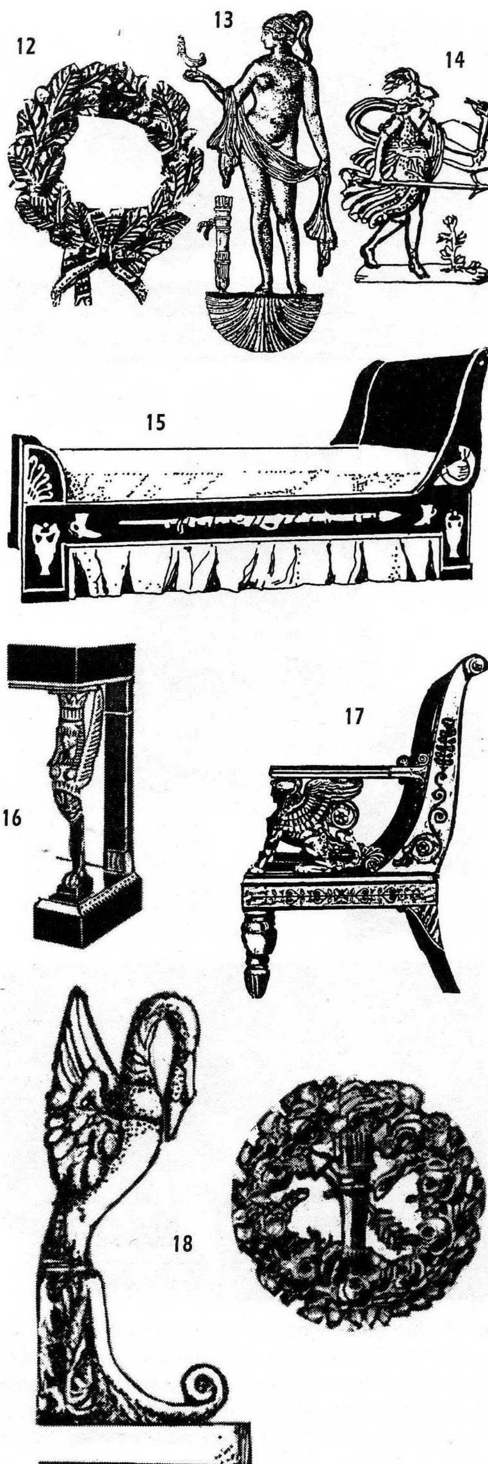
Obr. 6 Vítězný oblouk na pařížském náměstí „Place de L' Étoile" z let 1806–36, oslavující vítězství francouzských vojsk pod Napoleonovým vedením. Monument byl navržený architektem G. F. Chalgrinem. Svoji koncepcí a sochařskou výzdobou, provedenou F. Rudeanem, se stal typickým dílem empíru, před kterým měl každý člověk zůstat stát v obdivu k hrdinským činům Napoleona. **Obr. 7** Bronzová aplika s vymodelovanou postavou Venuše. Aplika byla umístěná na ploše dveří komody, kterou navrhl Jacobs Fréres v roce 1800. **Obr. 8** J. L. David navrhl „antický" nábytek, který používal i ve svém ateliéru. **Obr. 9 – Obr. 11** Dekorativní prvky, inspirované slohovými dekorativními prvky starořímského impéria, které tak jako egyptské motivy vyhovovaly Napoleonovy okázalosti zdůrazňovaly na vyleštěných mahagonových plochách důstojnost celé epochy empíru.

…dován v zahradě Tuilerií. V té době rozestavěná bazilika sv. Maří Magdalény byla přestavěna na „chrám Slávy", a to i s impozantním římským průčelím. Uprostřed Paříže na Vendomském náměstí byla vztyčena kopie Trajanova římského sloupu.

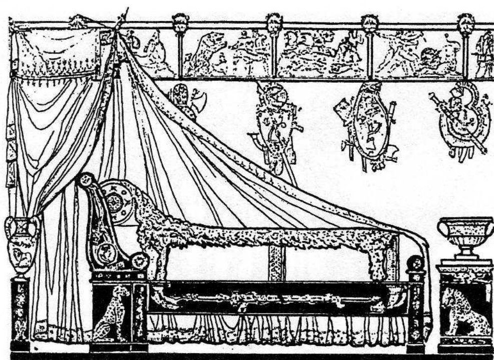
Pompézní empír ovládl však především tvorbu interiérů a nábytkových předmětů. Zde bychom se ale v našem vyprávění měli vrátit o několik let zpět. Tvorbu nábytkových předmětů totiž ovlivnily nejen reminiscence na antické tvarosloví, ale i Napoleonova vojenská výprava do Egypta. Bylo to v roce 1798, kdy k vojenské posádce lodí směřujících do Egypta náleželo i 167 vědců, kresličů a zeměměřičů.

Bylo to prý proto, že se Napoleon chtěl připodobnit k Alexandrovi Makedonskému, kterého při jeho válečných taženích doprovázeli i tehdejší učenci. Napoleonův cíl, který expedice měla splnit – vyrvat Anglii Maltu i Alexandrii – ztroskotal. Přes nezdar celé vojenské expedice tito muži, byť vyzbrojeni jen tužkami a zápisníky, Francii proslavili. Bylo to totiž první cílevědomé otevírání pohledu na velkou minulou kulturu starověkého světa na březích Nilu. Výsledky jejich práce, publikované v monumentálním díle „Description de île Egypte 1809–1826", se staly dalším velkým inspiračním zdrojem tvůrců nového slohu. Sfingy, okřídlení lvi, hlavice pilastrů a sloupů podle egyptských vzorů a staroegyptské památníky posloužily nejen jako motivy nábytkových dekorací, ale i tvarů stavebních děl a často i celého nábytku.

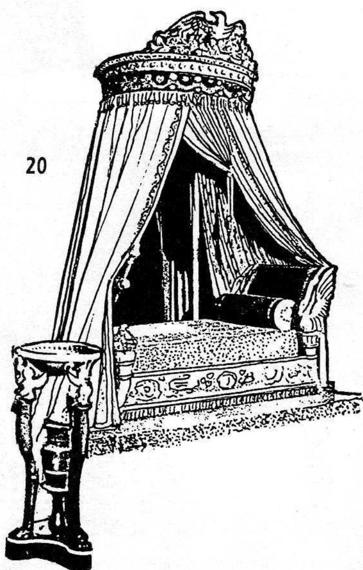
Reminiscence na umění starého Egypta, Řecka a Říma se tak staly charakteristickými znaky nového slohu. Symboly vítězství, vavříny a věnce, znaky Jupiterovy se v přísném symetrickém rozvržení střídaly se staroegyptskými motivy. Zdobné prvky, umisťované bez jakékoliv tektonické spojitosti, odlité z bronzu a někdy i pozlacené, tvarované do svastik a symbolů zbraní, vynikaly na dýhovaných a vysoce naleštěných plochách. Na mahagonu lesknoucím se jako zrcadlo, bohatě zdobeném bronzovými odlitky podle kreseb malíře Proudhona, byly osazovány starobylé symboly.



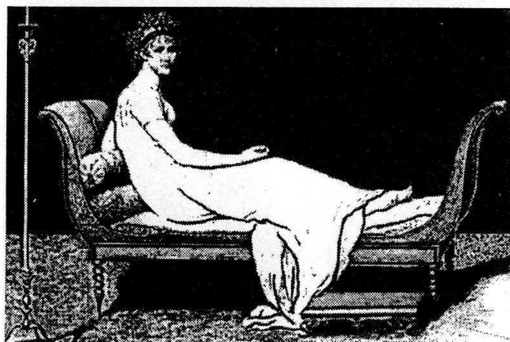
Obr. 12 – Obr. 14 Vavřínový věnec, symboly vítězství a boje. Řecké, římské a egyptské ornamentální motivy, umisťované na plochách nábytku, byly zpravidla vytvářeny podle individuálních představ jejich tvůrců, často bez hlubší znalosti antického a staroegyptského umění. **Obr. 15** Dekorativní prvky. Postranice lůžka Napoleonova generála Berthiera zdobené mosaznými aplikami, znázorňujícími vojenskou přílbu, vojenskou botu s ostruhou a oštěp. **Obr. 16** Podpěra spodní části sekretáře, inspirovaná staroegyptským uměním **Obr. 17** Židle s loketníkem z dílny Jacoba Desmaltera, u které je nosná část područky tvarovaná do podoby okřídlené sfingy. **Obr. 18** Motiv labutě. Věnec vítěze s růžemi a symboly boje.



19



20



21

Autoři těchto bronzových aplik své fantazii nekladli příliš velkých zábran. Byly ale schopni vytvořit kvalitní náhradu za intarzie a marketerie, které byly v empíru zcela opuštěny. Cizelérsky opracované bronzové odlitky propůjčovaly stolům, lůžkům, skříňkám i sedacímu nábytku vznešený vzhled. Funkční typy nábytku, které byly rozšířeny již v období rokoka, zůstávaly. Byla to ale proměna zásadní a francouzské mentalitě velmi blízká. Konstruktivní jednoduchost vyhovovala potřebám reprezentace i francouzskému estetickému cítění.

Lehací nábytek byl v období empíru komponován jako volný předmět. Ložnice, tak jako v době monarchie, byla místem ceremonií a postel proto zůstala i v tomto období důležitým předmětem. V mnohých prostorách byla stavěna na vyvýšený stupeň a okolní řešení prostoru ložnice zdůrazňovalo význam lože. Lůžka přestala být vybavována sloupky, které v předcházejících slohových etapách vynášely baldachýny. Přitom ale nebylo možné postel jednoduše přemísťovat, protože byla doposud stavěna pod náročně zdobená nebesa. Z nich pak splývaly bohatě řasené závěsy. Přitom to nebyla ona hojnost jako v rozevlátém rokoku. I postel císařova měla být strohým ložem vojevůdce. U Napoleonovy postele v Compiégne byly textilní závěsy obepínající vladařovu postel neseny zkříženým kopím. Na postranicích generálských loží byly jako dekorativní motivy zobrazovány vojenské symboly. Empír nahradil zženštilost a líbeznost předcházejícího slohu Ludvíka XVI. hrdinským pathosem. Tak jako u ostatního nábytku měla i postel symbolizovat přísnost, střízlivost, vojenství.

Byly vytvořeny nové tvary postelí. Propojením čela křivkou splývající s postranicemi představovala empírová postel loď „en bâteau“ jako symbol plavby po řece života. Její bednovitý tvar byl zdoben řeckými a egyptskými prvky a nad ním se vznášel měkce nařasený baldachýn. Snad nejpozoruhodněji byly vytvořeny lože císařského páru – postel Napoleonova v zámku Fontainebleau a lože jeho první manželky Josefiny na zámku Malmaisonu.

K pohovění přes den sloužilo odpočívadlo (récamier) – čalouněná lenoška. Byla pojmenovaná podle Madame Récamier, která byla velmi angažovanou osobností v Napoleonově společnosti. Byl to typ od-

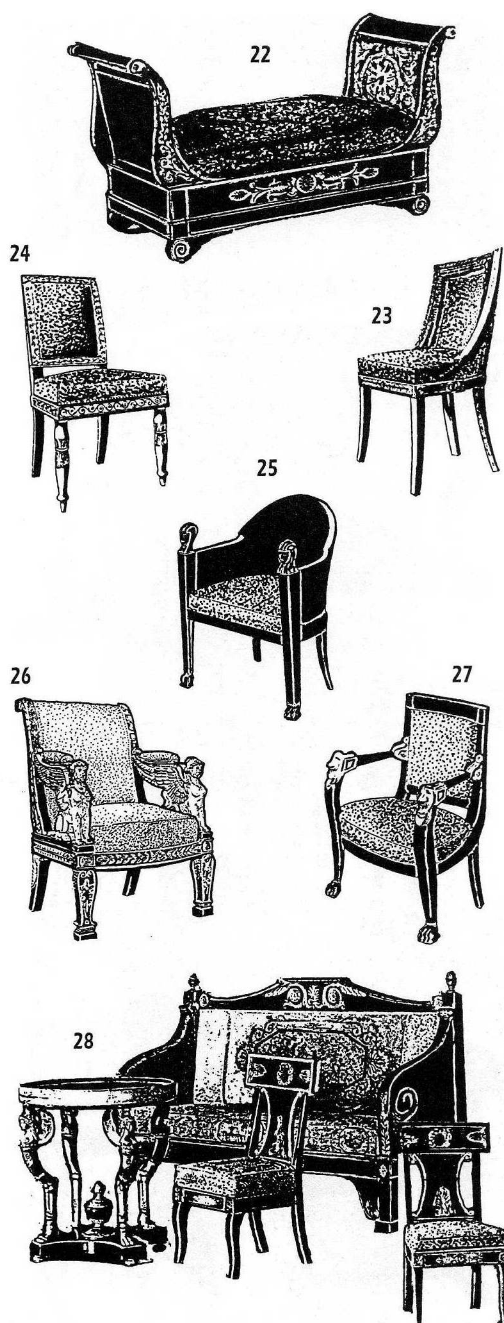
Obr. 19 Návrh ložnice, vypracovaný architekty Percierem a Fontainem v roce 1801. I když byly postele vybavovány baldachýny, přestaly toto „zastřešení“ lehací plochy vynášet sloupky. Postele jako volné předměty byly pod tyto baldachýny stavěny často i na pódia. **Obr. 20** Lůžko císařovny Josefiny na zámku Malmaison u Paříže, navržené architekty Percierem a Fontainem a vyrobené v dílnách Jacoba Desmaltera. Zhlaví lůžka císařovny zdobí a nesou dvě labutě s rozepjatými křídly. U nohou je čelo zakončeno dvěma zlacenými rohy hojnosti a z horní části splývá bohatě řasený závěs. Zastropení lože vrcholí orlicí s rozepjatými křídly. **Obr. 21** Recamier – denní odpočívadlo pojmenované po Madame Récamier. Kresba podle obrazu J. L. Davida.

počívadla obdobný chaise-longue, které bylo oblíbené v rokoku. Oproti chaise-longue byl recamier opatřen ze dvou stran čalouněnými opěradly. Svou oblibu v intimnějších částech v empírovém stylu zařizovaných interiérech našla i pohovka méridienne, pojmenovaná podle slova, kterým se označuje odpolední odpočinek. Empírový sedací nábytek byl strohý. Oproti rokokovým sedadlům, které poskytovaly nejvyšší možnou míru pohodlí a nabízely ono rokokové poživačné pohovění, byl i méně pohodlný. Bylo to nejen tvrdším čalouněním, ale především volenými sklony sedací plochy a zádového opěradla, které nutily sedícího sedět ve vzpřímené, mohli bychom říci „poloze vojenské“. I když bylo čalounění tvrdší, byla jeho povrchům věnována zvýšená péče při uplatnění potahových látek.

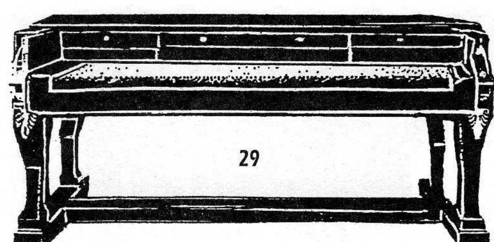
Pro náročnější a dražší provedení byly voleny damaškové potahy s vetkanými vzory a motivy. Ony oblé a měkké rokokové tvary byly ale u sedacího nábytku empíru zcela potlačeny. Při jeho tvarování byly zásadně oddělovány nosné a nesené části. Tuto zásadu ortodoxního klasicismu uplatňovali tvůrci empírového nábytku i u ostatních nábytkových druhů. U křesel a židlí pak zcela jednoznačně. Nohy, područky, luby sedáků a zádová opěradla byly pojímány jako tvarově uzavřené celky. Ono splynutí nohou, opěradel zad, včetně područek, vytvářející nedílnou jednotu rokokového nábytku, bylo radikálně opuštěno. Zpravidla kulatý sloupek předních noh byl zaústěný do lubu a zakončován ozdobným motivem. Tímto způsobem byl zdůrazněn klasický princip, vyjadřující podpěru a zatížení.

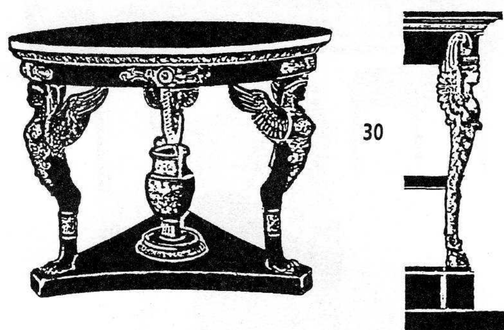
Zadní nohy bývaly hranaté, svým prohnutím vychýlené tak, aby zajišťovaly stabilitu. Tato jasná tektonická výstavba se jednoznačně uplatnila jak u židlí a křesel, tak u různých druhů lavic. Područky, přesněji řečeno jejich podepření, bylo u náročněji provedených křesel a lavic řešeno figurálními motivy s bronzovými hlavami. Tak jako v rokoku a slohu Ludvíka XVI. , byly i v empíru vyráběny „garnitury“ - sedací soupravy, sestávající se ze stolku, několika křesel a čalouněné lavice.

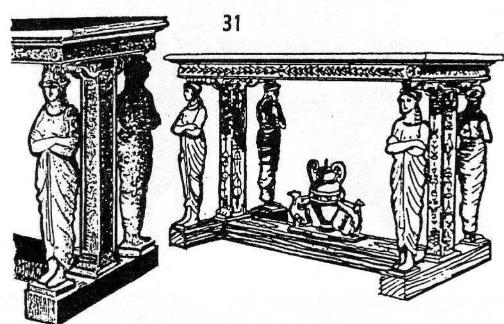
V oblibě byly řezbářsky provedené labutě, okřídlené sfingy, lvi nesoucí na svých křídlech nejen madlo, ale i jeho čalounění. Zakončení područek přináleželo k práci řezbářů. Vedle prostších řezaných volut se uplatnily náročné figurální motivy. U některých křesel i lavic byly přední nohy vytaženy nad sedák a spojeny

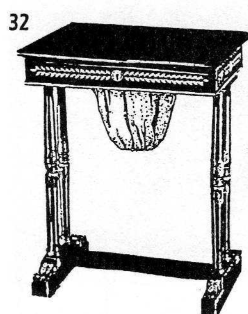


Obr. 22 Causeuse – pohovka pro svoji krátkost určená dvěma osobám. **Obr. 23 - Obr. 24** Židle. Rys harmoničnosti, který se udržel od rokoka v celém období klasicismu a který posílil ve tvorbě sedacího nábytku i ve slohu Ludvíka XVI., ztratil v empíru svou graciéznost – proměnil se v přísnost. Tento charakteristický rys byl zdůrazňován rovnými opěradly, které neposkytovaly ani ono rokokové pohovění. **Obr. 25 - Obr. 26** Židle s područkami a podpěry loketníků křesel byly tvarovány jako hermy, hlavy, sfingy nebo okřídlení lvi. Vyskytovalo se tvarování v podobě hlavy labutě. **Obr. 27** Křeslo **Obr. 28** Sedací souprava. Stolek, židle, čalouněná lavice z roku 1817 podle návrhu C. Rossiho.











s područkami. Přitom se zde uplatnily řezané hermy, balustrované sloupky a ukončení. Polštářované lavice měly tak jako židle a křesla prohnutá zádová opěradla. Područky pak tvarováním navazovaly na ostatní sedací nábytek, který přináležel k soupravě.

Mezi stolovým nábytkem byla v empíru značná pozornost věnovaná psacímu stolu. Psací stůl byl považován za důležitý nábytkový předmět a byl nedílnou součástí dvorského nábytku. Tvůrci empíru přejali jeho základní systém žaluziového uzavírání, tak jak vycházel z tvorby Riesnera a Röntgena. Empírový psací stůl se lišil od tvarování těchto mistrů slohu Ludvíka XVI. těžšími proporcemi a jednoduchostí. Percierův a Fontainův „secretaire á cylindre" měl zpravidla nosníky – nástavce pro knihy, zdůrazněné lvími hermami. Reprezentační formu dávali jejich tvůrci stolům, nazývaným ministerskými „bureau ministre", u kterých byla stolní deska nesena dvěma skříňkami.

V oblibě byly i sekretáře, vybavené sklápěcí deskou pro psaní. Čelní místo mezi stoly vytvořenými pro Napoleona představoval tzv. maršálský stůl, zhotovený v dílnách Jakuba Desmaltera podle návrhu architekta Perciera, zdobený sévréským porcelánem a kovovými aplikami podle návrhů J. B. Isabeye a P. Ph. Thomira, který dodnes vévodí císařově pracovně v Malmaisonu.

Mezi stolovým nábytkem nechyběl ani dámský psací stolek a stolek pro šití. Šicí stolek sloužil víceúčelově. Především pod odklápěcí deskou byl prostor pro uložení šicích potřeb a stolová deska mohla být užívána jako odkládací stolek.

V dámských ložnicích nemohl chybět toaletní stolek. Tento stolek (athénienne) byl v podstatě podstavcem pro miniaturní umývadlo. Své místo našel v honosných ložnicích jako jejich nedílné vybavení. Svými bohatými řezbami a často i mosaznými aplikacemi v sousedství lože byl spíše ozdobou než vybavením sloužícím umývání. Nad jeho miniaturními rozměry dnes můžeme přemýšlet, jak to vlastně bylo v onom přepychovém světě empírové doby s hygienou.

V ložnicích nechyběly ani noční stolky, často vytvořené do bizardních tvarů. V náročných interiérech byly uplatněny i hrací a květinové stolky. Svoje uplatnění našly i konzolové stolky s vyřezávanými vázami na trnoži mezi dvěma nohami nebo i ve tvaru půlměsíce. Jídelní stoly si podržely jistý stupeň ladnosti a graciéz-

Obr. 29 Napoleonův tzv. maršálský psací stůl v Malmaisonu, který navrhoval Ch. Percier, byl zdobený mozaikou ze sévreského porcelánu a mosaznými aplikami. **Obr. 30** Při tvorbě stolního nábytku byly používány figurální prvky, které v předcházejících slozích byly využívány jen v drobnějších rozměrech, zpravidla jako centra ornamentů. V empíru byly vytvářeny v objemných proporcích a byly zpravidla užívány jako nosné prvky lubů a stolních desek. **Obr. 31** Karyatidy (ženské postavy) jako nosné části stolového nábytku. **Obr. 32** Šicí stolek **Obr. 33** Toaletní stolek, vyrobený v dílnách Jacoba Desmaltera v roce 1810 pro ložnici císařovny ve Fontainebleu.

nosti. I když se vyskytovaly stoly s deskami o několika hranách, převládaly u běžných stolů zpravidla stolní desky kulaté.

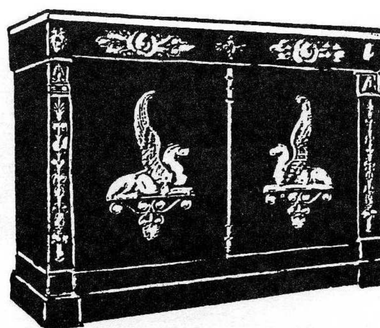
Úložný nábytek navázal svoji typologickou skladbou na předcházející slohové etapy. Je zajímavé, že velkými úložnými prostorami – šatními skříněmi se ve svých návrzích protagonisté empíru Percier a Fontaine vůbec nezabývali. Skříňový (šatníkový) nábytek francouzského empíru byl tedy výjimkou, a nebyla mu věnována obvyklá péče. V zámožných sídlech byly objemné skříně odsunuty mimo hlavní prostory do vedlejších, účelových místností. Po stránce tvarové byly komody, sekretáře a drobné skříňky jednoznačnou redukcí úložného nábytku z doby Ludvíka XVI. do jednoduchých kubických forem. Hladké, na vysoký lesk opracované plochy, dýhované mahagonem, byly v duchu klasicismu zdobeny jen mosaznými ozdobami.

Antické motivy byly na čelních plochách nábytku umisťovány bez ohledu na jeho funkci jako jakési alegorie, s přísně dodržovaným symetrickým uspořádáním. Dekorace měly jednotlivý předmět ilustrovat a dekorativními symboly informovat o uživateli. Na plochách nábytku vytvářely kovové apliky samostatnou dekorativní část. Komoda měla zpravidla jednoduchý kubický tvar a plochy dveří byly tímto již uvedeným způsobem bohatě dekorovány. Nároží pak zdobily hranové podpěrky, které bývaly ztvárněny do podoby herem či svastik.

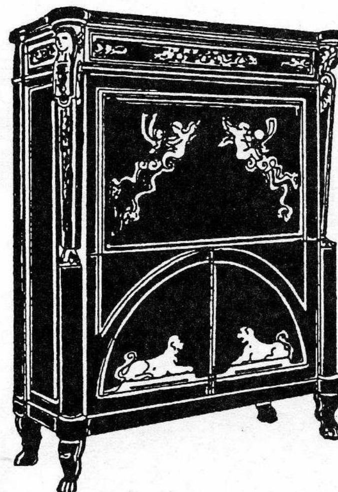
Při tvorbě empírového nábytku se staly velmi oblíbenými skříně s prosklenými dveřmi. Byl to zřejmě nemalý vliv anglických nábytkářů, kteří čelní plochy skříňového nábytku tímto způsobem odlehčili a geometrické členění prosklení obohatili profilovanými lištami. Nebyly to však jen pařížské dílny, které vytvářely nábytkové předměty v duchu nového – císařského slohu. Přechod od koketního rokoka plného lehkosti a od kultivovanosti a graciéznosti slohu Ludvíka XVI. k majestátným tvarům empíru byl společný ve všech částech kontinentální Evropy.

Do Německa na přelomu století nový sloh přinesli architekti Bedřich Gilly, Thouret, Louis Catel. Důležitým střediskem se stal německý Kassel, kde se Napo-

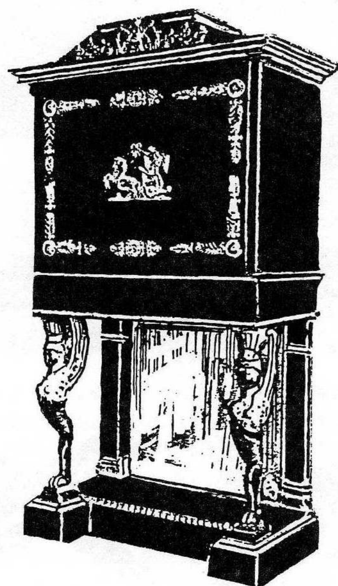
34



35

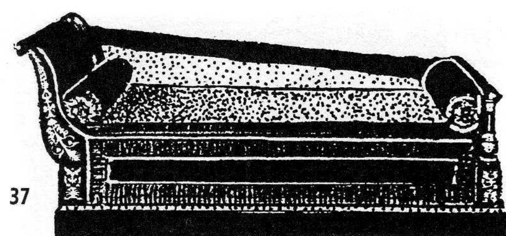


36

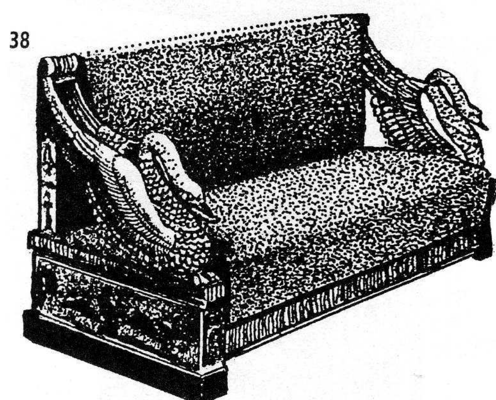


Obr. 34 Nízká prádelníková skříň – součást mobiliáře v zámku Fontainebleau. Hladké mahagonové plochy, řešené s přísnou symetrií, spolu s bohatými bronzovými ozdobami působily majestátně i na prostém mobiliáři, který sloužil ukládání osobního prádla. Komody se již nestavěly na lehké a štíhlé nohy jako v graciézním slohu Ludvíka XVI., ale na masivní sokly. **Obr. 35** Sekretář součást vybavení zařízení Fontainebleau u Paříže. **Obr. 36** Sekretář (schiffonier – secretaire), Versailles, Grand Trianon.

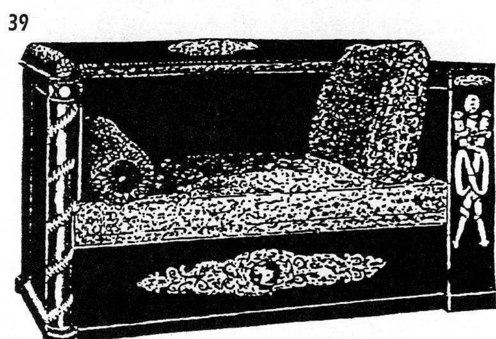
37



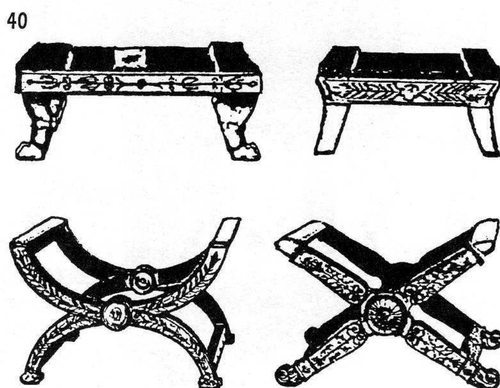
38



39



40



leonův bratr Jerome, vestfálský král, obklopil novou nádherou. Napoleon při svých vojenských taženích, při kterých se zmocnil značné části západní a jižní Evropy, přinášel i císařský sloh, kterým se obklopili příslušníci jeho rodiny na dvorech impéria.

Architekti Percier a Fontaine vytvořili v roce 1801 publikaci s rytinami svých návrhů nábytkových předmětů. Na nich pak dokumentovali principy císařského slohu odvozeného ze starověké antiky. Návrhy kurulských křesel se zde střídaly se stoly s egyptsko-římskými motivy a pro empír typickými lůžky ve tvaru lodic. Jak jsme již uvedli, oba architekti se zúčastnili adaptací císařských rezidencí a zámků.

Realizaci návrhů převzaly především dílny Jacob – Desmalter a M. & E. Lignereuxe. V těchto uměleckých dílnách se vyráběl nábytek nejen pro pařížský dvůr a dvory Napoleonovy rodiny, které Napoleon dosadil na trůny v mnoha zemích Evropy. Jednotlivé nábytkové předměty a celé interiéry byly dodávány i do petrohradské Ermitáže a královského anglického Windsorského zámku. Byly také instalovány při vybavování španělského El Escorialu. Nábytkové předměty z pařížských dílen našly své místo i v Rio de Janeiru.

Obr. 37 Pohovka. **Obr. 38** Pohovka s područkami ve tvaru labutích krků. **Obr. 39** Pohovka strohých tvarů s aplikami zkřížených mečů a pochodně vítězství. V duchu empíru tvořily nábytek umělecké dílny v Kasselu. Německý empír, i když vycházel z francouzských předloh a obdobným způsobem se přimykal k antickým vzorům, odlišil se od pařížského stylu svojí strohostí. **Obr. 40** Stoličky. Celá řada tvůrců nedělala rozdíly mezi velkými a drobnými úkoly a byli schopni výtvarně ztvárnit i drobný empírový nábytek.

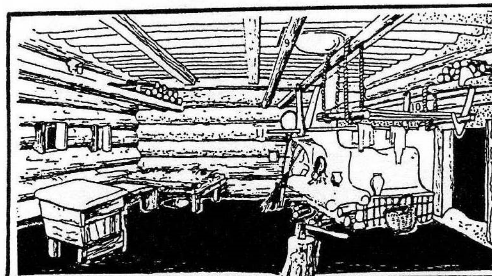
KAPITOLA O LIDOVÉM NÁBYTKU

Dochovanými nábytkovými předměty, jejich originály nebo jejich kresbami, malbami, reliéfy i freskami můžeme doložit všechny vývojové etapy lidské civilizace. Přesněji řečeno nábytkovými předměty, které používaly nejvyšší vrstvy společnosti. Složitější je to s nábytkem lidovým. O bydlení, o tvorbě lidového nábytku a zařizovacích způsobech prostých stavení se zachovalo nejméně dokladů, ať to byli sedláci nebo podruzi, chudí řemeslníci ve městech nebo námezdní dělníci.

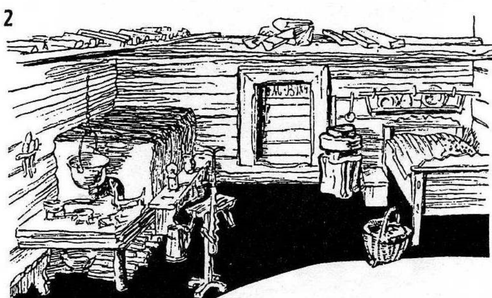
V českých zemích se lidový nábytek z doby předbělohorské nezachoval vůbec. Na základě archeologických a etnografických pramenů se o rekonstrukci středověké jizby pokusili J. Langer a J. Petráň. Podařilo se jim vytvořit pohled do prostého venkovského příbytku s pecí a s otevřeným ohništěm, nad kterým býval dymník, kterým z místnosti mohl odcházet kouř. Vesnický příbytek, tak jak autoři kresby vystihli, byl v nejstarších dobách velmi prostý. Jedna obytná místnost s ohništěm sloužila přitom široké středověké domácnosti.

Chceme-li se dopátrat alespoň částečného poznání, který nábytek se v pozdějších prostých příbytcích českého venkova vyskytoval, nezbývá než nahlédnout do archivů - do tzv. „poddanských inventářů". Ve státním oblastním archivu v Zámrsku jsou například uloženy plné tři desítky sirotčích knih komorního panství Pardubic z let 1525–1734. Z nich je patrné, že bychom se s počátky ustálené skladby lidových nábytkových předmětů mohli setkat teprve až v šestnáctém století, kdy se skladba vnitřního zařízení venkovských stavení začala postupně rozšiřovat. Bylo to období zániku tzv. černé jizby.

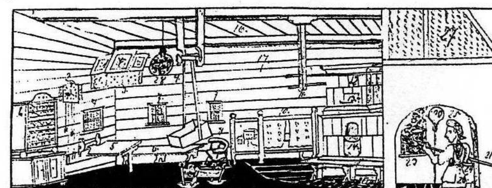
Změna způsobu vytápění a přípravy jídel přinesla i proměnu vnitřního zařízení. V celém vývoji lidského obydlí byl zdroj tepla středem života. Na přelomu pat-



1



2



3

Obr. 1 Na základě etnografických, archeologických a dostupných písemných pramenů pokusili se L. Langer a J. Petráň nakreslit interiér středověké jizby. Podle této rekonstrukce byl prostor sloužící ve středověku jako příbytek vesničanů vybaven stolem, pevně zabudovanou lavicí, primitivním lůžkem z kulatin a prken s nastlanou slámou. K odkládání a sušení svršků sloužila bidla. **Obr. 2** Dýmná jizba. Kresba z encyklopedie „Lidová architektura". Autoři Václav Florec, Josef Vařeka ukazují prostor tak, jak byl prostě a spoře vybaven. Vesnická stavení v nejstarších dobách byla velmi jednoduchá, jen o jedné obytné místnosti, s chlévem, špýcharem nebo stodolou. V pozdějším období přibyly další prostory. Nejprve síň a u nás v 18. století tzv. kletě, která vznikla „překrojením" jizby a sloužila současně jako zásobárna. **Obr. 3** Kresba selské světnice ze severních Čech pochází z počátku 19. stol. V prostoru je zobrazen misník, při stěně lavice a lavice u kachlových kamen. Naproti kamnům tzv. svatý kout nad stolem, zdobený svatými obrázky, kolébka, postel. V černé kuchyni je nakreslené ústí otevřeného ohniště, do kterého hospodyně přistrkuje hrnec.



Obr. 4 Tato postel je uchovávaná v Národopisném muzeu Slánska v Třebízi. Malba na jednotlivých částech postele zobrazuje legendu o sv. Marii. Malovaná jsou nejen čela, ale i postranice. Postel je datovaná rokem 1798. Bývala to postel pro hospodáře a spával v ní i s hospodyní. Největší vliv na tvorbu lůžek měly geografické podmínky, podnebí a dosažený stupeň kultury. **Obr. 5** Postel s nebesy (počátek 19. stol.) nebyla běžným mobiliářem, i když se vyskytovala hojně v mnoha bohatých usedlostech. Do selského prostředí byla přijata pod vlivem městského bydlení. **Obr. 6** Malovaná kolébka byla na vesnici vzácností. Vyskytovala se častěji v zámožnějších staveních malých měst.

náctého století a především ve století šestnáctém bylo přeneseno otevřené ohniště do zadní části síně a dýmaná jizba, prostora plná kouře, se přeměnila ve světlou místnost – ve světnici. Vesnická stavení tak prošla převratnou proměnou. Byla změna obdobná proměně vytápění, která tak výrazně pozměnila život i v městských domech.

Pec byla posunuta ke stěně a do protilehlého rohu byl umístěn stůl s lavicí. Poblíž pece byla umístěna postel, na které spával hospodář s hospodyní. Děti a ostatní příslušníci spávali na peci, na lavicích, ale i na zemi, na kterou byl pokládán slamník nebo rozprostřena sláma, která se každé ráno uklízela. Mládež spávala v teplých dnech na půdě a v senících. Starobylým prvkem vesnických světnic byly i podstropní palandy, nazývané „paláce", které sloužily jako lůžka především mladé generaci. Bylo to jakási lešení zavěšené na dřevěném stropě, podepřené trámkem. Podstropní palandy zabíraly často až čtvrtinu místa pod stropem světnice.

K ještě hlubší proměně vytápění, která ovlivnila vývoj nábytku došlo o několik století později. První základní proměna se odehrála v průběhu 17. století když byla ve vesnických staveních zaváděna „černá kuchyň". I v následném období bylo však nábytkových předmětů ve venkovských staveních poskrovnu. Přenesení otevřeného ohniště a vytvoření světnice bez množství dýmu poskytlo možnost, aby mohla být nábytku věnována větší péče. U pece se především připravovalo jídlo. Na peci se spávalo a odpočívalo. Kolem pece bývala umisťovaná lavice, na kterou se také odkládala vědra a potřebné nádobí. V neposlední řadě bylo nad pecí bidlo, na kterém bylo možné sušit nejen svršky, ale i léčivé byliny. Revolučním krokem v devatenáctém století bylo použití sporáku. Sporák nahradil pec, která posléze bývala, v jistém slova smyslu, univerzálním vybavením každého vesnického domu. Vaření bylo plně přeneseno do světnice a vynutilo si další proměnu vybavení tohoto základního prostoru vesnického stavení.

Ani světnice zbavená otevřeného ohniště se však nezbavila kouře úplně. Až do devatenáctého století se totiž na našich vesnicích svítilo loučemi. Nový nábytek byl pořizován především jako část svatební výbavy. Zámožnější nevěsty bývaly vybavovány všemi druhy nábytku, zpravidla to ale byly jen některé kusy, které spíše doplňovaly stávající vnitřní zařízení. Podstatná část nábytku sloužila totiž ve vesnických staveních až do úplného opotřebování a to velmi často i po několik generací. Venkované svůj nábytek neobměňovali.

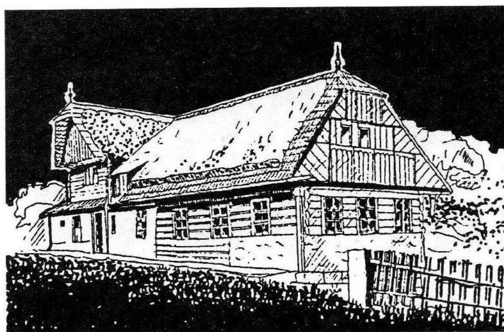
Zachovávali nejen po předcích jednotlivé kusy mobiliáře, ale i jeho skladbu a ustálené umístění v prosto-

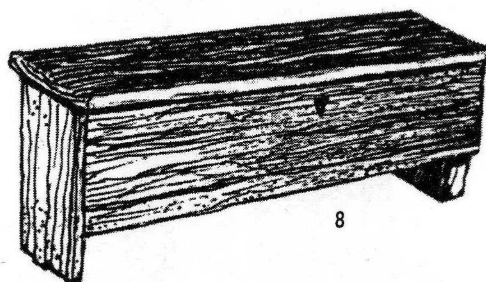
rách stavení. Bylo to i tím, že z generace na generaci přetrvávaly návyky ve způsobu bydlení. Nebyla to jen úzkostlivá šetrnost, ale hluboce zakořeněná tradice, která vedla na našem venkově k používání děděných předmětů. Lidový nábytek vyráběli místní výrobci, velmi často ale i zručnější majitelé jednotlivých stavení. Je zcela logické, že zařízení příbytků na venkově záviselo na místních tradicích, na majetkových poměrech a samozřejmě na výrobních a materiálových možnostech v jednotlivých regionech.

Přitom ve svém vývoji dospěl lidový nábytek do stadia, které bychom mohli nazvat typizací. Řemeslníci přinášeli z vandrů za zkušenostmi nejen poznatky o řemeslné práci, ale i nové požadavky vkusu své doby. Na nábytkových předmětech uplatnili rokokové motivy, na skříních barokní tympanony. Obdobně byl lidový nábytek dotčen i jednoduchými tvary převzatými z měšťanského biedermeieru. Je ale pozoruhodné, že vlivy městského či dvorského bydlení zasáhly do bydlení venkovanů jen okrajově. Pravda, vnesly do tvarování selského nábytku některé zdobné prvky, ale nedotkly se jeho podstaty.

Tvorba vesnických řemeslníků byla především podmíněna prostému účelu. I proto byl zdobený nábytek ve venkovských městech a městečkách hojnější než na vesnicích. Výrobky vesnických řemeslníků se dostávaly při výročních trzích do konfrontace s díly městských řemeslníků. Jejich vkus a vkus zákazníků byl právě na těchto „jarmarcích" ovlivňován vkusem sociálně silnějších městských vrstev. Je proto často velmi obtížné stanovit hranici mezi nábytkem vesnickým a nábytkovými předměty používanými v domácnostech venkovských menších měst. Je pravdou, že venkovští truhláři a stolaři usilovali o přizpůsobení tvarů svých výrobků i vkusu města.

Byla to patrně snaha přiblížit se úrovní bydlení společensky výše postaveným vrstvám. Tato snaha byla i na vesnici hnací silou a určujícím faktorem, tak jako tomu bylo v celém vývoji bytového prostředí.

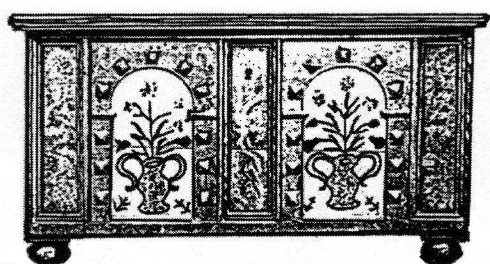

7


8

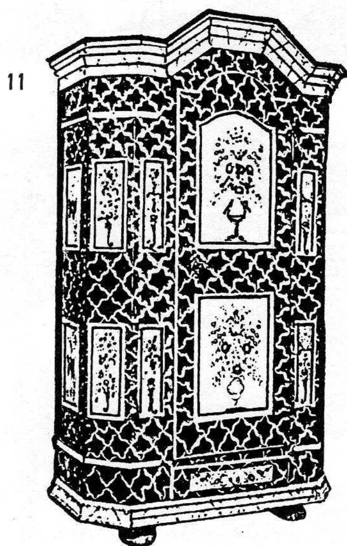


9

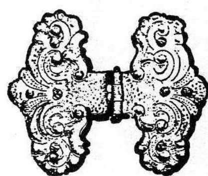
Obr. 7 Na našem území konec druhé poloviny XVIII. století byl dobou kdy byla oživena výstavba zděných statků v souvislosti s tzv. Raabovou soustavou poddanské reformy (m. j. byla v tu dobu uskutečněna i parcelace vrchnostenských dvorů a především zrušení roboty). **Obr. 8** Truhla nakreslená podle záznamu v náčrtnících J. a Q. Mánesových. Podle Renaty Tyršové (Český lid, V. ročník) – *„Josef Mánes se svým bratrem Quidem první si všímali našich chalup a jejich zařízení – svícny, ozdobná skříňka, polštářek krajkářský ověšený, kolovrat, pec, truhla, stůl s trnoží, vyřezávané židle, kolébky nalezeny a zobrazeny na listech jejich náčrtníků.."* **Obr. 9** Malovaná skříň opatrovaná ve sbírkách Národního muzea v Praze datovaná rokem 1797.



10

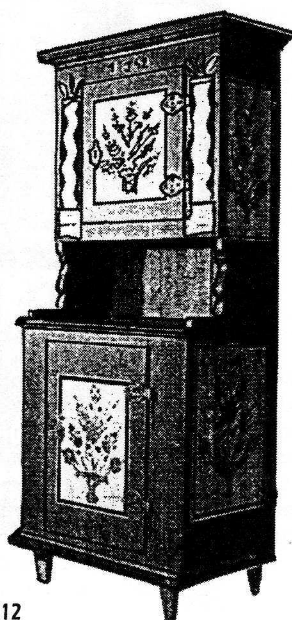


11



13





12

Dekor lidového nábytku je možné v Čechách, na Moravě a ve Slezsku sledovat od konce 17. století. Na lidovém malovaném nábytku se odrážel lokální vkus, dobové a oblastní vlivy. Období největší produkce malovaného nábytku u nás spadá až do let 1820–1850. Mistři truhlářští měli pro malování dekorací již v 18. století zásobu vzorů, kterou neustále doplňovali. Základní rozvrh malby dekorace předkresloval mistr z volné ruky, pomocí patrony i tiskátkem. Vlastní práce s malováním nábytku vykonávaly ženské příslušnice truhlářských rodin. Paleta barev byla dosti široká, i když vycházela z přírodních hlinek a byla připravována z rostlin.

I když vybavení vesnických stavení sestávalo zpravidla jen ze základních nábytkových kusů, vlivem městské bytové kultury byl mobiliář venkovských příbytků postupně od druhé poloviny 19. století rozšiřován. Mezi nábytek selských staveb byly pod vlivem městské bytové kultury přejímány lavice s opěradly, ale i postele s nebesy.

Byla to ale především skříň, která našla své uplatnění také ve vesnických staveních, i když jich bylo ve vesnických chalupách poskrovnu. „Jarmara" se stávala stále častěji běžným vybavením. Přesto se ukládalo šatstvo ještě dlouho po „proniknutí" skříně na vesnici do truhel. Skříň sloužila především k úschově mužského těžšího obleku, který se špatně skládal. Ženské šaty a prádlo byly zpravidla ukládány jen do truhel. Oděvy se do skříní, které bývaly malované, věšely na háky. Starší typy skříní byly rozložité a konstruované v rámu tak, že se spojovaly ze dvou polovin. Byly to výškové kubusy a jejich boční stěny probíhaly často až k zemi zakončené jako řezaná trnož bez nohou. Skříně v lidových chalupách bývaly jednodveřové i dvoudveřové, mnohdy se skosenými rohy a s římsou. V dolní části pak bývaly vybaveny i zásuvkou.

Na rozhraní 18. a 19. věku, tedy v době, kdy se hmotný stav venkovského člověka začal zlepšovat, našel svoje uplatnění i misník, který navazoval na tvar a členění renesančního kredence. Býval zpravidla bohatě zdoben na dveřních křídlech dolních dvířek a na ozdobně vyřezávané polici. Nádobí před jeho vznikem

Obr. 10 Malovaná truhla. Lidový umělec zdobil svoje výrobky malováním. Oblíbeným a také nejnáročnějším motivem na malovaném nábytku byla kytice. **Obr. 11** Malovaná skříň uložená v Městském muzeu na zámku Jevišovice. **Obr. 12** Litoměřické městské muzeum uchovává misník z počátku 19. století. **Obr. 13** Štítek na zámkovou zděř a skříňový závěs dekorativně ztvárněný do podoby rozevřených motýlích křídel (1812–1815). Závěs byl upevněn do dveří a bočnice, stejně jako štítek na zámkovou zděř, kovanými hřeby s kulatými hlavičkami.

bylo umisťováno ve výklencích, na které se muselo myslet již při stavbě domu. Každá takto vzniklá nika pak byla prokládána prkénky – policemi.

Předmětem jistého komfortu se postupně stávala židle, která se dlouhou dobu v českých chalupách vyskytovala velmi vzácně. O židlích bychom mohli říci, že židle byly nábytkovými předměty s vyšším posláním. Židle byla především čestným sedadlem vzácnějších návštěv a nestávala trvale u stolu. Tak jako nebyl na podlahu světnic venkovských stavení pokládán koberec, tak jako okna chalup nebyla zastírána dekorativními závěsy a stůl pokrýván ubrusem, tak také venkovský člověk běžně na židli nesedával. Obtížně bychom židli hledali ve světničkách děveček, podruhů, výměnkářů a chudších vesničanů. Bývala součástí rychtářských světnic a bohatých selských stavení. I ve světnicích zámožných vesničanů stávala ale židle mimo stůl, zpravidla u stěny nebo vedle postele hospodáře. Teprve pro posazení hostů byla přistavovala ke stolu. Zápisy o židli se v gruntovních knihách a v knihách sirotčích objevují až od prvního čtvrtletí 16. století. Teprve v minulém století ztratily na své výlučnosti a byly ve větší míře trvaleji používány i ve venkovských staveních.

Ve vesnických staveních se sedávalo na lavicích. Bývaly jednoduché, stavěné podél stěn, v koutě u stolu a u kamen. Dokud byla podlaha z dusané hlíny, byly často nepřenosné, s nohami zapuštěnými přímo do podlahy.

U židlí byl kladen důraz na pěkný tvar. Je pozoruhodné, že v Čechách na Moravě i ve Slezsku neexistovaly židle, které by neměly profilované zádové opěradlo. Přitom je ale velmi obtížné určit místní či krajové typy a stanovit vyhraněné projevy, tak jak se vyskytovaly v jednotlivých krajích.

Na vesnicích nábytek vyráběli prostí venkovští řemeslníci. Se dřevem uměli zacházet s vytříbeným smyslem pro jeho vlastnosti. Se znalostí charakteristik jednotlivých dřevin a zvládnutím čepování, svlakování či spojování dřev klínováním dokázali vyrobit prosté a přitom ušlechtilé předměty. Dokladem toho jsou především selské židle. I když vesnická židle byla subtilním předmětem, byla přes svoji subtilnost předmětem fortelným.



Obr. 14 Řada židlí z moravské Hané je přehledem svědčícím o různorodosti tvarování zádových opěradel. **Obr. 15** Verpánek. Tvorba sedacího nábytku se na našem venkově vyznačovala účelností a funkčností. Lidový tvůrce neznal vytváření předmětů bez vazeb na běžné každodenní potřeby. **Obr. 16** Dojačka **Obr. 17** Honosně vybavená židle z druhé poloviny devatenáctého století, malovaná se soustruhovanými nohami, byla velkou vzácností a především reprezentačním předmětem vesnického stavení. **Obr. 18** Židle se zádovým opěradlem ovlivněným tvarem vycházejícím z biedermeieru.

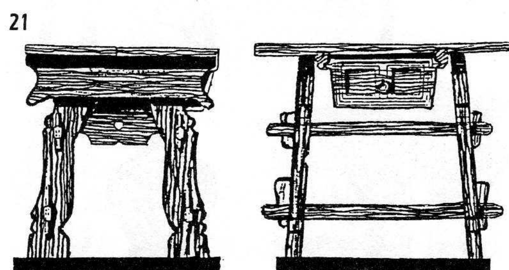
19



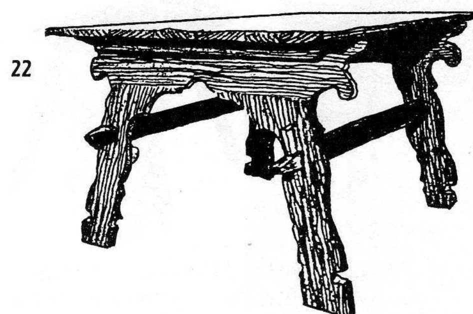
20



21



22



Její rozkročené nohy – pro pružnost zpravidla vyrobené z jasanu, byly začepovány na sucho do dubového svlaku nebo přímo do dubového sedáku. V něm, pro pevnost a homogennost dubu, dobře držely. Pro výrobu klínů posloužilo zpravidla dřevo akátu. U náročněji vypracovaných židlí bývalo i opěradlo vyrobené z dubu, aby se nebortilo. Oproti truhlám, „jarmarám" a čelům postelí byl sedací nábytek zdoben malováním jen velmi vzácně. Malba ornamentů se na židlích vyskytovala poskrovnu. Byly někdy natírány a to mimo sedák, ale zpravidla jen jednobarevně. U ojedinělých exemplářů židlí je možné se setkat s výzdobou deskového opěradla. Tato výzdoba však byla omezena jen na drobné motivy.

I lavice bývaly jen natírány a zpravidla také jen jednobarevně. Náročnější malby se vyskytují u některých lavic s opěradly, kdy na prkně sloužícím jako zádové opěradlo byla řemeslníkem vymalována květinová rozvilina. Krásné malované lavice jsou známé z jižní Moravy, kde ve druhé polovině minulého století vrcholila největší zdobnost jizeb venkovských stavení. Stoly, lavice židle a spížní skříně se běžně nemalovaly, zato však ostatní nábytkové druhy byly bohatě krášleny malbou kytic, ptáčků sedících na větvi, ovocem ale i krajinou, pohledem na město nebo vesnici a figurálními portréty. Nechyběly ani výjevy ze života Krista a Panny Marie.

Drobnější úložný nábytek ve venkovských domácnostech plnil vedlejší a často i proměnlivé funkce. Byl jistým protikladem základních nábytkových druhů, ze kterých byl povětšině odvozen. V chalupách se objevil náznak doplňkového nábytku v podobě rohové skříňky, a úzké poličky s lištou. Na ni se věšelo a stavělo lepší nádobí. Rohová skříňka, v Čechách nazývaná „rychtářská" nebo také koutnice byla stavěna do kouta nad rohovou lavicí. Sloužila k ukládání důležitých písemností, někdy i peněz. V protestantských usedlostech zde bývala po vydání tolerančního patentu ukládaná i bible.

Na mnoha místech evropského venkova setrvávala tradice zařizování vesnických chalup ještě do doby počátku dvacátého století. Rozvrh místností, druhy nábytku i jeho tvary se mnohde uchovaly v takové podobě, jakou jim vtiskl středověk.

Obr. 19 Rohová lavice u stolu (kresba arch. Šálka) **Obr. 20** Misník z Klatovska **Obr. 21** Stůl se zásuvkou umístěnou pod stolní deskou ke které připevňovány vodicí lišty. **Obr. 22** Obdobný stůl, u kterého bylo oproti předchozímu stolu zpevnění provedeno jen jedním párem trnoží.

KAPITOLA O NÁBYTKU A NÁBYTKOVÉM UMĚNÍ V OBDOBÍ BIEDERMEIERU

V celé své historii byl nábytek jakýmsi seismografem společenských proměn. Nebylo tomu jinak ani na počátku devatenáctého století, kdy nastal čas posunu na stupních společnosti. Po skončených útrapách napoleonských válek, v období, které se stalo zlomem feudální společnosti, objevil se v domácnostech měšťanů střední Evropy jednoduchý prostý nábytek, plně odpovídající své době. Oblibě se těšil nejen v c. k. Rakousku, ale i v Dánsku, Anglii a dokonce i v Rusku. V období klasicismu začaly se pomalu a postupně vyrovnávat propastné protiklady mezi bydlením měšťanstva a šlechty. Přitom nábytek biedermeieru je možné považovat za reakci na vzhled a výlučnost empiru. Po zhroucení francouzského císařství, po roce 1815, počalo totiž měšťanstvo přejímat i životní hodnoty klasicismu, které byly logicky proměňované podle potřeb a osobitého způsobu života měšťanů.

Po klasicismu Ludvíka XVI. a po empíru to byla třetí varianta klasicismu – vznikl měšťanský biedermeier. Biedermeier se stal v pravém slova smyslu posledním evropským slohem, odpovídajícím plně své době. Život na počátku devatenáctého století byl zřejmě tak spontánní, že umožnil sjednocení všech součástí věcného světa – sjednocení nábytkových předmětů, oblečení, ale i celého zařizování měšťanských domácností.

Místo paláců a měšťanských rodinných domů do popředí vstoupil nájemní dům, který byl výsledkem narůstání obyvatelů měst, kteří při zakládání velkých manufaktur a i průmyslových podniků přicházeli z venkova.

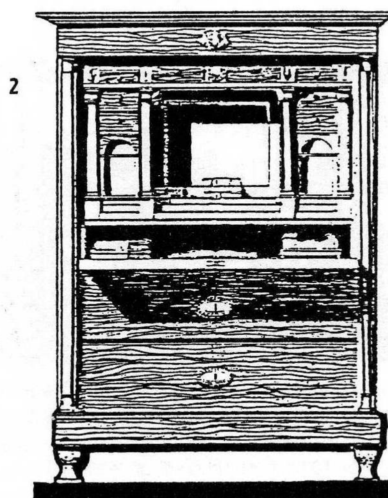
Nábytkové předměty biedermeieru svojí přiměřeností umožnily naplnit i tyto nájemní byty v nově vznikajících činžácích, ale i příbytky ve starých středověkých měšťanských domech. Nábytek byl pořizován postupně podle finančních možností. Svým tvarováním a svým výtvarným řešením byl řaditelný vedle dříve



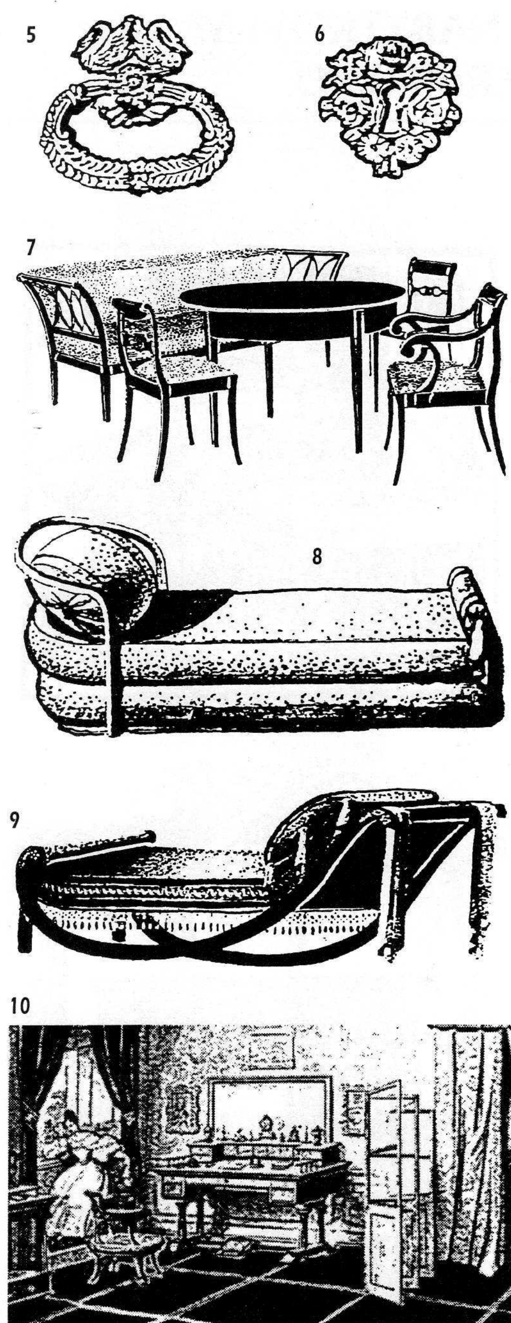
1



2



Obr. 1 Výřez z akvarelu Julia Mildeho z roku 1840 se sedací soupravou v čele se sofa. Empírem a zejména jeho měšťanskou modifikací v biedermeieru vyvrcholil klasicismus uplatněný v interiérech měšťanského bydlení. **Obr. 2** Sekretář s výklopnou psací plochou. Mobilní bytové zařízení vyjadřovalo upřímnou touhu po pohodlí. Zdrobnělé měřítko nábytkových předmětů odpovídalo lépe i lidskému měřítku a především rozměrům měšťanských bytů.



pořízených kusů. Zřídkakdy byla domácnost vybavována jednorázově – najednou. Svojí poměrnou lácí mohl nábytek vyráběný v prvních desetiletích devatenáctého století v duchu biedermeieru uspokojit i nejširší okruh domácností.

Výrobci se snažili vyjít vstříc požadavkům svých zákazníků. Snad nejpádnějším důkazem je na tři tisíce návrhových kreseb, uložených ve vídeňském Muzeu užitého umění. Přitom toto množství návrhů nábytku přináleželo jen jediné rakouské firmě, kterou Josef Ulrich Danhauser (1780–1829) založil ve Vídni v roce 1804.

I když v českých zemích bylo bezpočet dílen, které vyráběly v duchu biedermeieru ušlechtilý nábytek, byla ve střední Evropě střediskem jeho výroby především Vídeň. Nejvýznamnější manufakturou byla již zmíněná vídeňská dílna Josefa Danhausera, který v prvním desetiletí devatenáctého století zaměstnával 130 dělníků. Byla to tehdy množstvím zaměstnanců největší manufaktura ve střední Evropě.

Většina měšťanstva žila ve svých bytech skromně a přitom domácky. Celá tato doba, vyčerpaná napoleonskými válkami, směřovala už z hospodářských důvodů k prostotě a jednoduchosti a přitom k roztomilosti. Láska k domovu, k domácímu prostředí, byla považována za jednu z předních ctností. I články v tehdejších časopisech zdůrazňovaly domácké útulné prostředí. J. E. Koula k typickému interiéru oné doby, k bytu Karla Havlíčka, který je instalován v brodském muzeu, poznamenal: *„Jak skromný a neokázalý byt, zařízený nenápadným, ale ušlechtilým nábytkem, byt prostý a srdnatý, urozený i přes svou obyčejnost, či právě pro ni tak vznešený, byt jako denní chléb. Tam žil muž, tam žila rodina. Žádná honorace – a tedy žádná honosnost“.*

V novinách, ve kterých se často psalo o nábytku, byl zdůrazňován jeho domácí charakter. Právě také z řady povídek v mnichovském humoristickém časopise „Fliegende Blatter“ vzniklo z pera spisovatele V. Scheffela spojením jmen dvou populárních figurek Biedermanna a Bummelmaiera označení celého období. Byla vytvořena šosácká postavička a pan Biedermeier patřil své době. Je roztomilé, že nový styl byl nazván po osobě, která nikdy neexistovala.

Novému směru ve středoevropském nábytkářství dopomohla k jeho oblibě skutečnost, že vyjadřoval celko-

Obr. 5 Úchytka **Obr. 6** Kryt zámkové zděře **Obr. 7** Čalouněná lavice (sofa), jídelní stůl s kruhovou stolní deskou a židle. Klasicistický nábytek biedermeieru byl účelně zjednodušen. Typickým znakem biedermeieru bylo vnikající zpracování, volba zajímavých, byť často pouze domácích dřevin, citlivě volené linie a volba jednoduchých libivých potahových látek. **Obr. 8 – Obr. 9** Odpočívadla – návrhy vídeňské truhlářské manufaktury Josefa Danhausera. **Obr. 10** List z firemního katalogu Josefa Danhausera, který se stal v letech 1815–1836 nejvýznamnějším producentem nábytku. Svoji kariéru Danhauser začal tím, že ve svých dílnách zaměstnal zdatné francouzské truhláře, kteří se do střední Evropy dostali jako Napoleonovi vojáci

vou atmosféru své doby. Právě toto cítění doby navodilo podivuhodnou stylovou jednotnost. Všechno, co bylo vytvářeno, bylo přiměřené i řádné, intimní a uklidňující. Ušlechtilost a čistota se stala až vášnivou známkou všech vrstev společnosti. Intimní společenský život, který bychom mohli nazvat „familiárním", se rozhostil v měšťanských domácnostech. Vedle přepychového, nákladného empírového nábytku, který byl vyráběn v metropoli habsburské monarchie – ve Vídni, a který byl dovážený i z Paříže, posloužil nábytek biedermeieru především prostým měšťanům. Nebylo na něm nic, co by mělo oslňovat. Nábytek biedermeieru neposkytoval „pastvu pro oči", zato však poskytoval pohodlí a pohodu.

Středem domácího života v období biedermeieru se stala světnice. Mohli bychom říci, že tak, jak byla užívána a vybavována, stala se v měšťanských domech velkou novinkou. Byl to vlastně vznik dnešního obývacího pokoje. Místo zámeckých reprezentačních a pompézních salonů byl v příbytcích měšťanů vybavován tento pokoj jednoduchým, pohodlným, poctivě vyrobeným mobiliářem. Pozoruhodným přínosem bylo i jeho uspořádání. Skladbu nábytkových předmětů po značném zjednodušení přejali měšťané do svých obydlí ze šlechtických, zámeckých a palácových salonů. Byly to útulné, dobře obyvatelné prostory.

Základním nábytkovým předmětem těchto nově pojímaných obývacích pokojů byl stůl. Stal se jakýmsi středem života každé měšťanské rodiny. I když truhláři vyráběli stoly obdélníkové, čtvercové a oválné, nejoblíbenějším se stal stůl s kulatou stolní deskou, jakási napodobenina antických stolů. Stolní deska byla zpravidla nesena na štíhlých nohách, nebo byla podepřena jednoduchým středovým, často i velmi masivním sloupcem.

Běžnějším vybavením domácností se stávaly i stoly roztahovací. Oblíbené byly stolky se zásuvkami nebo s odklápěcí horní deskou. Přihrádky pod ní umístěné poskytovaly možnost ukládat zde přehledně drobnější předměty. V útrobách stolku bývaly zpravidla ukládány šicí potřeby – právě proto byl nazýván šicí stolek. Byl pozoruhodný svým opakovaným tvarovým pojetím. Čtyřhranný kubus nesený nohami vykrouženými do tvaru lyry, propojenými příčkou, byl vytvářen nejen



Obr. 11 Výřez z akvarelu Fr. Nerleye z roku 1823. Kruhový stůl jako střed rodinného života v panském domě rodiny Ranzau. **Obr. 12 – Obr. 13** Kulaté stoly se středovou nohou, u kterých bývala využívána část pod stolní deskou i pro umístění zásuvky. **Obr. 14 – Obr. 15** Šicí stolky, u kterých bývaly v jejich spodní části umisťovány košíky pro uložení rozpracované ruční práce hospodyň (okolo r. 1825). **Obr. 16** Vysoký stolek – podstavec pro drobné skleněné či porcelánové předměty.



17



18



19

Obr. 17 Detail grafiky Julia Oldacha s vyobrazením sekretáře s výklopnou deskou. **Obr. 18** Sekretář **Obr. 19** Toaletní stolek (kresba z roku 1802).

v empiru, ale měl svoji základní předlohu v samotném počátku klasicismu. Další jeho tvarová varianta vycházela ze sloupu nesoucího onen drobný úložný prostor. Sloup pak stál na třech nebo čtyřech nožkách, spojených v nejužším místě destičkou, košíkem nebo jen bronzovou sponou či dřevěnou drobnou římsou.

Obdobně tvarovaný byl i lehce přenosný stolek, který bychom mohli nazvat servírovací stolek. S tvarově obdobným se můžeme setkávat také již v počátcích období klasicismu. Tyto stolky byly používány k servírování drobného pohoštění. Podobné stolky sloužily jako podstavce pro dekorativní předměty. Šicí stolky byly zajímavé rozličností svých tvarů. (Pražské umělecko-průmyslové muzeum uchovává například šicí stolek ve tvaru glóbu.)

Do náročného tvaru vykrystalizoval i psací stůl. Byl vybavován zásuvkami a galerkou stojící na jeho stolní desce. Prostší psací stoly se vyskytovaly v obývacích pokojích i běžných měšťanských domácností. Honosnějším psacím stolům vévodil často zásuvkový nástavec a jeho pracovní plocha, potažená zeleným suknem, působila uklidňujícím dojmem.

V biedermeieru se objevila i celá řada doplňkového nábytku. Vedle psacích stolů byly například používány i psací pulpity, známé již ve středověku. Z nábytkových typů používaných na šlechtických sídlech byl do měšťanského nábytku biedermeieru převzat sekretář. Stal se dokonce velmi oblíbeným nábytkovým předmětem, který nesměl chybět v žádné jen trochu zámožnější rodině. Jeho výklopná deska ve výšce běžné stolní desky nahrazovala psací stůl. Výhodou byla možnost vyčlenit v bytě místo a za jeho výklopnou deskou ukládat i cennější předměty nebo doklady členů domácnosti.

Tato část bývala ovlivněna šlechtickými kabinety, které již v renesanci mívaly náročné členění tohoto „intimního" úložného prostoru. Sekretář byl zpravidla jednoduchého kubického tvaru s římsovým ukončením. Jedinou ozdobou pak bylo kování nebo zdůrazněné nároží z pilastrů či sloupků.

Vyskytovaly se i konzolové sekretáře na dvou nohách. Mezi nohy těchto sekretářů byly vkládány korpusy se sklápěcí deskou. Vyskytovaly se i miniaturní dámské sekretáře s vysunovací deskou a snímatelnou horní částí.

V biedermeierovské ložnici byl umisťován toaletní stolek, vybavený pohyblivým výklopným zrcadlem.

Pokud jde o sedací nábytek, vžila se tak zvaná garnitura, kterou bychom dnes pojmenovali sedací soupravou. Byla to sestava křesel, pohovky, často i čalouněných sedadel bez opěrky zad a především stů. Pohovky a křesla byly čalouněny stejně jako židle.

Biedermeier se vyznačoval zaoblenými tvary a jednoduchými liniemi. Respektoval hodnoty minulosti. Vedle tvarosloví, ve kterém se po strohých formách empíru ozývaly reminiscence barokních křivek, přibyly i mnohé vlivy lidového cítění. Srdcovitá zádová opěradla židlí jakoby byla přímo inspirována selským lidovým nábytkem.

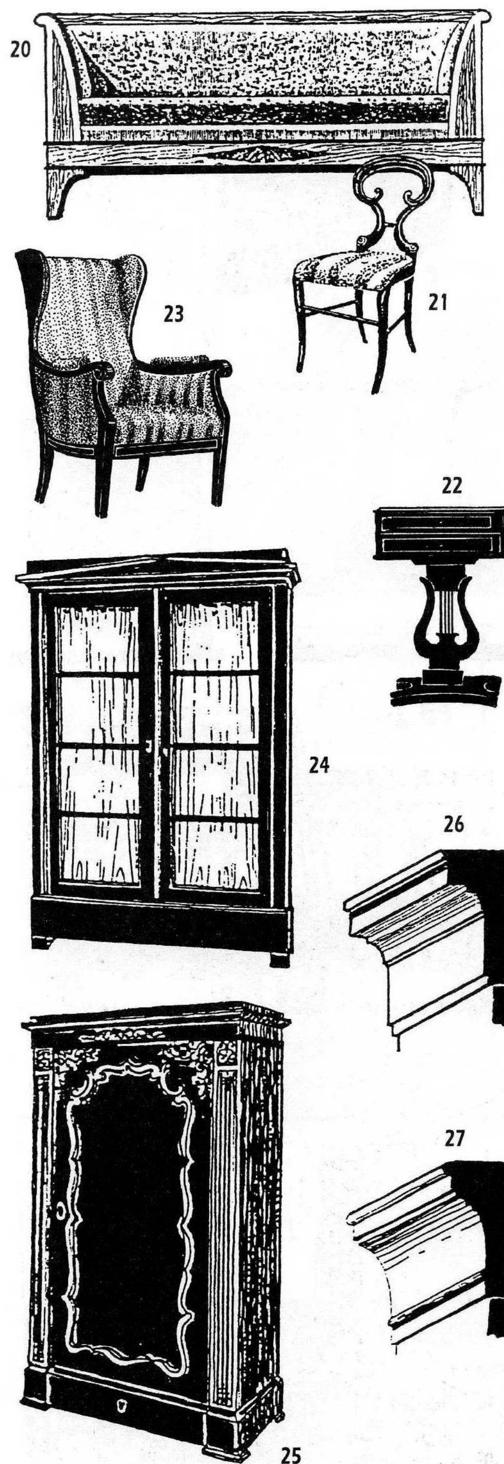
Vášeň k drobnostem a k upomínkovým předmětům vyvolala potřebu vystavovat je na odiv návštěvám. Novým druhem nábytku převzatým z baroku byly nejen otevřené etažéry, ale vzhledem k prudkému rozvoji sklářské výroby i prosklené vitríny. Velmi rychle se ujalo zasklívání skříňových dveří, které umožňovalo přehledné vystavení drobných předmětů. Výrobci byli schopni vytvořit prosklení i ze tří stran – z čela a z boků. Nosnou částí byla pouze zadní stěna.

Truhláři biedermeieru rozmarným požadavkům svých zákazníků dokázali vyjít vstříc, dokonce i velmi zvláštními, často až fantastickými tvary, ve kterých mohly být vystaveny „poklady" měšťanských domácností. A tak se vedle prostších a normálních skříňových prosklených vitrín se vyskytovaly prohnuté skleníky ve tvaru lyry nebo vázy.

Mezi různými skleníkovými typy byl ale nejoblíbenější tvar s jednoduchými sloupky a s prostším římsovým zakončením. Na odiv návštěvám se v domácnostech ujalo vystavování porcelánu a stolního skla. Proto bývala zadní stěna skleníku vyplňována zrcadlem, aby vystavené jemné skleničky i porcelánové servisy vynikly a odrazem v zrcadle byly ještě znásobeny.

Za prosklené dveře knihoven, které se v tomto období již běžně objevovaly v měšťanských domácnostech byla totiž zavěšována zelená látka, snad proto, aby se tituly knih nevystavovaly na odiv. Rozšíření používání zasklených knihovních skříní v příbytcích měšťanů souviselo s obecným růstem vzdělanosti.

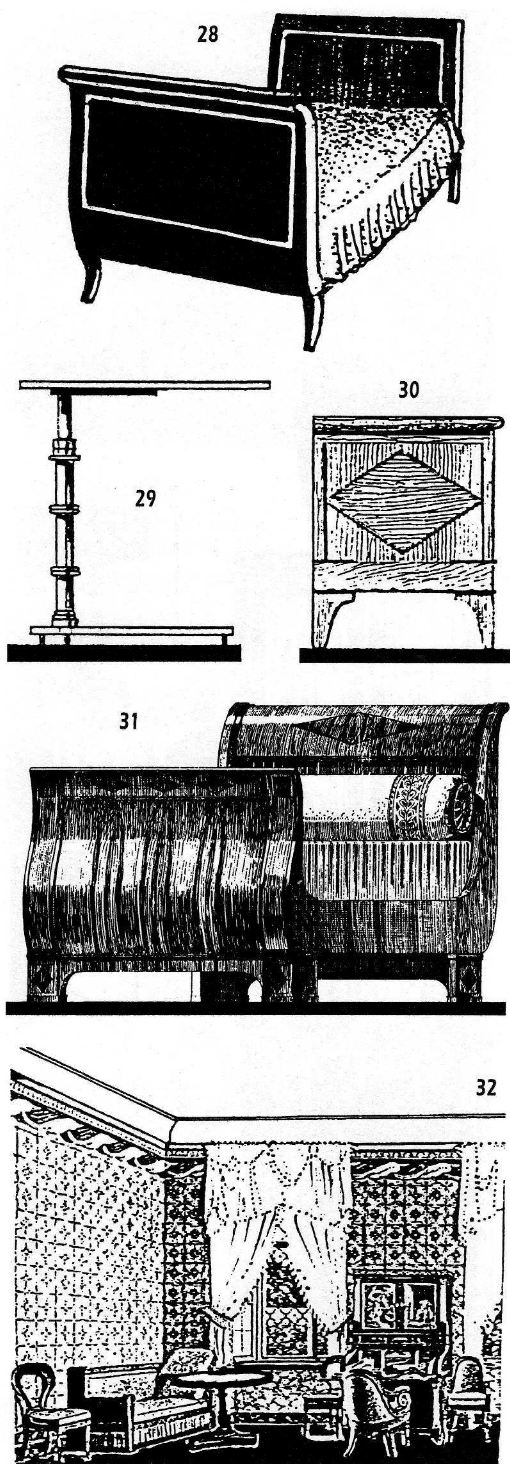
Biedermeier opustil vojenskou strohost a dal přednost pohodlí, jednoduchosti a skromnosti. Tyto požadavky se v plné míře uplatnily i u lehacího nábytku. Biedermeier byl posléze přijímán i šlechtou. I když si aristokracie pro svá sídla objednávala honosné a reprezentační předměty, ponejvíce v duchu napoleonského empíru, stávala se postupně uživatelem dobrého i jednoduchého a funkčního nábytku.



Obr. 20 Sofa **Obr. 21** Židle **Obr. 22** Stolek **Obr. 23** Ušák **Obr. 24** Prosklená vitrína. Biedermeier byl také prvním slohem, který se obešel bez náročných řezbářských prací, bohatě vykládaných ploch a zlatých dekorací. **Obr. 25** Skříň s jednokřídlovými dveřmi **Obr. 26** Ukončující římsa z časného období biedermeieru **Obr. 27** Ukončující římsa z období vyzrálého biedermeieru

Docházelo k určitému vyrovnávání mezi bydlením bohatnoucího měšťanstva a šlechty, která dávala přednost jednoduchosti a dostatku vzduchu před nádherou a prachem náročných dekorací a závěsů. Šlechta se tak nechtěně stávala vzorem a šiřitelem, ale i významným podporovatelem nových tendencí, které se stále šířeji uplatňovaly i v bydlení. I když měl biedermeier s klasicismem společné tvarosloví, byla to především jeho ideová orientace, která tento sloh měšťanů zcela odlišila od slohů předcházejících.

Pravda, ve srovnání s výtvarnými kvalitami rokoka nebo klasicismu, včetně empíru, šlo o zjevný úpadek. Tímto svým slohem ale měšťanstvo počalo budovat svoji vlastní neodvozenou a svébytnou kulturu. Nový sloh nahradil přepychový empírový nábytek, který byl dostupný jen šlechtě a zámožným vrstvám. Přesto si zařízení obydlí měšťanských domácností té doby mohlo zachovat přiměřenost a důstojnost. Byl to sloh vyhovující dennímu životu. Sloh prostého občana, dodávající jeho domácnosti účelnost a útulnost.



Obr. 28 I lehací nábytek byl jednoduchý, prostý a účelný. Velkou výhodou nového nábytku, včetně nábytku lehacího, byla i jeho láce, která umožnila i širším vrstvám měšťanstva zařizovat svoje domácnosti kvalitním nábytkem. **Obr. 29** Stolek umožňující servírování jídla v posteli **Obr. 30** V období biedermeieru se vžilo vybavování ložnic nočními stolky. **Obr. 31** Náročnější postele měly tvarovaná přední a zadní čela a složitěji skládané dýhy, kterými byl nábytek dýhován. I když byla větší péče věnována vzhledu lůžek, vlastní lehací plocha byla z prostého slamníku plněného slámou. **Obr. 32** Akvarel E. N Neureuthera z počátku 19. století (uložený v Sanssouci v Postupimi). Je jedním z dokladů, který potvrzuje, že biedermeier byl poslední z historických epoch, ve kterém životní způsob, rodinné svazky a společenské vztahy podřízené tradičnímu řádu, byly v souladu s věcným prostředím a stavbou prostředí obytného.

KAPITOLA O MICHAELU THONETOVI A OHÝBANÉM HRANOLKU DŘEVA

Kapitola o ohýbaném hranolku dřeva může mnohému připadat jako pohádka. Pohádka o muži, který svým úsilím, svoji myšlenkou, pílí a snad i posedlostí proslavil po celé zeměkouli práci moravských dělníků. Čtyři roky před koncem osmnáctého století, v malém německém městečku Boppardu, v rodině koželužského dělníka Franze Antona Thoneta, se narodil syn Michael. Nepřišel na svět v nejšťastnější době. Napoleonovy armády tehdy táhly Evropou sem a tam a u Rýna se kolem vnuka Ludvíka XV. (hraběte d' Ártois – pozdějšího krále Karla X.) shromažďovali francouzští monarchisté – emigranti, osnující Napoleonovo pokoření.

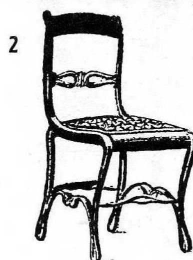
Když Michael vyrostl, vyučil se truhlářem. Osamostatnil se poměrně mladý. Ve svých třiadvaceti letech, roku 1819, začal provozovat ve svém rodném městě stavební a nábytkové truhlářství. Ve své boppardské dílně (Steingasse č. 22) vymýšlel, jak nejlépe vyrábět nábytek s prolamovanými oblými tvary, které zákazníci požadovali podle tehdejšího vkusu. Abychom nezapomněli – narodila se mu celá řádka zdatných synů. Ti se ale pro naše vyprávění stali důležitými až později.

Michael Thonet ve své dílně, kde okolo roku 1830 bylo zaměstnáno již 30 tovaryšů, nevyráběl pouze nábytek jen tak z masivního dřeva, jak to bylo v té době obvyklé. I když zpracování dřeva bylo oproti mnoha jiným materiálům jednodušší, nebylo nikdy tak jednoduché, aby výroba židlí, kterým se Thonet věnoval, byla nenáročnou prací. Výroba jednotlivých, z masivního dřeva vyřezávaných dílců, které by umožňovaly

1



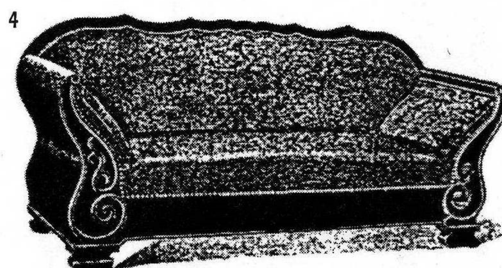
2



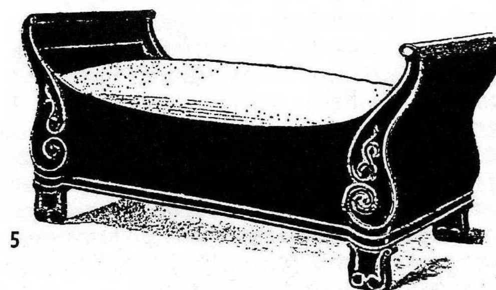
3



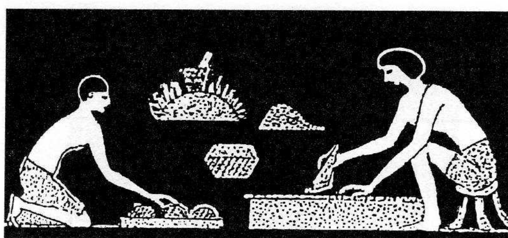
4

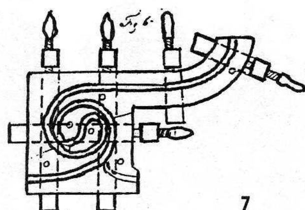


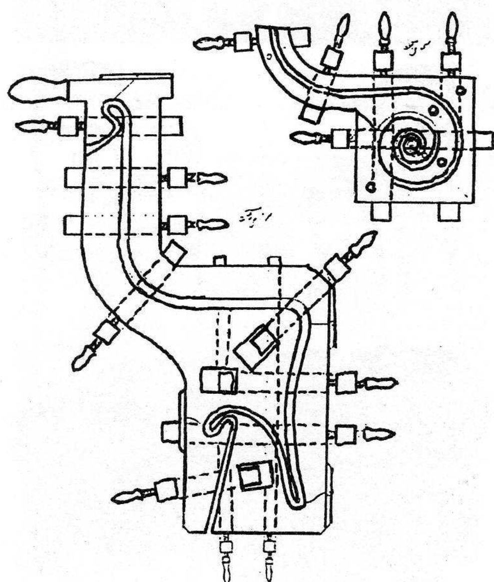
5



Obr. 1 Michael Thonet se svými syny. Zakladatel moderní průmyslové velkosériové výroby nábytku, zakladatel důsledné výrobní typizace detailu a konstrukce. **Obr. 2** Židle z ohýbaného laminovaného dřeva vyrobená v Boppardu v letech 1836–1842. **Obr. 3** Židle s područkami z ohýbaného laminovaného dřeva (1836–1840). Jednotlivé části sedacího nábytku vyráběl tak, že široké listy dýh po vyvaření v kostním klihu vzájemně slepoval a v širokých formách lisoval do požadovaných křivek. Po zatvrdnutí a vyschnutí široké svazky rozřezával paralelně ve směru vláken dýh na stejnoměrné pruhy. Docílil tak vytvarování profilů, které ale vytvářely křivky jen v jedné úrovni. **Obr. 4 – Obr. 5** Pohovka a lůžko s čely z ohýbaného laminovaného dřeva vyrobené v Boppardu v letech 1836–1840. Thonet ve své dílně v Boppardu vyráběl židle, křesla, lůžka, pohovky, lavice, šicí stolky, podnosy i vycházkové hole.







Obr. 6 Kresba části nástěnné malby ve staroegyptské hrobce (XVIII. dynastie). Egyptští řemeslníci znázorněni na této malbě nalepují dýhu na dřevěný masiv. Sedící řemeslník nanáší klih, zatím co druhý zatěžuje přiklíženou dýhu. Na vyobrazení nechybí ani nádoba s klihem. **Obr. 7** Část nákresů šablon a postupu ohýbání svazku dýh technikou laminování. Nákresy byly vypracovány jako příloha k žádosti o udělení patentu (cca 1841), který objevila dr. Jaroslava Hoffmanová v rodinném archivu Metternichů (dnes uloženo v pražském Státním ústředním archivu). První podání patentu v Prusku bylo zamítnuto pro nedostatečnou „hodnotu inovace". Teprve druhé podání, a to u pařížské Préfecture de la Seine, přineslo úspěch patentového oprávnění.

výrobu pohodlných sedadel byla náročná. Pouze některé z potřebných zakřivených tvarů jsou totožné s dřevními vlákny. Tu a tam je ve dřevě suk nebo prasklina. Při jeho zpracovávání se objevují roztodivnosti vzniklé růstem stromu. A tak jen nepatrná část z celého vytěženého kmene je obsažena v konečném výrobku. Snad to bylo právě ono „plýtvání", které přivedlo Michaela Thoneta k soustředěnému hledání nových technologií. Nejprve místo ubírání z masivu dřeva lepil na potřebné vypouklé tvary silnější dýhy.

Už v prvopočátku zaznamenal první úspěchy. A tak postupně přecházel k výrobě, při které pásy nařezaných dýh vařil v klihu. Potom je v jednoduchých formách ohýbal do potřebných tvarů a nechával v těchto tvarech zatvrdnout. Boppardskou dílnu opouštěly židle, křesla a pohovky z překlížených dýh, k sobě slepených kostním klihem. Michael Thonet tuto technologii využíval pro tvary, které byly v oblibě u zákazníků. Kdybychom nevěděli, že velmi dávno při tvorbě staroegyptského nábytku bylo používáno vrstvených a slepovaných dýh, mohli bychom hovořit o zrodu zcela nové technologie. Dnes je nám známé a na nálezech v hrobkách starověkého Egypta prokázané, že základy technologie dýhování, slepování slabých listů dýh v kompaktní celek, bylo používáno již 3 000 let před Kristem.

V prvních kapitolách našeho vyprávění o nábytkovém umění jsme se zmínili, že z dýh nařezaných z cizokrajných dřevin, složitě do Egypta dopravovaných, byly skládány i intarzie. Víme, že staří Egypťané vytvořili i první překližky. Starověká dochovaná literatura hovoří o dýhování, které zvládli antičtí řemeslníci. Zhodnocení povrchů nábytku intarziemi ovládali mistři renesančního řemesla a jakmile se Evropa vymanila ze středověké bídy, započal i rozkvět dýhování větších ploch nábytku. Dýhy řezané ve větších „listech" sloužily pak běžně již od doby tvorby barokního nábytku. Bylo to ovšem stále jen nalepování vrstev dýh na plochy, byť byly prolamované, zaoblené či zborcené.

Thonet ale z pruhů na sebe nalepených vytvářel křivky a tvořil z nich nohy a opěradla židlí. Pravda, tento technologický postup prakticky neumožňoval vytváření ohybu v několika rovinách. Přes to si Thonet v roce 1841 nechal svoji technologii patentovat a to i v Anglii, Belgii a Francii.

Výsledky svého snažení vystavil na trzích pořádaných v Koblenci. A jak to bývá s životními náhodami – vystaveného nábytku si povšiml kníže Metternich, který v tu dobu pobýval na svém rodinném zámku poblíž Koblence. Vystavený nábytek zaujal knížete na

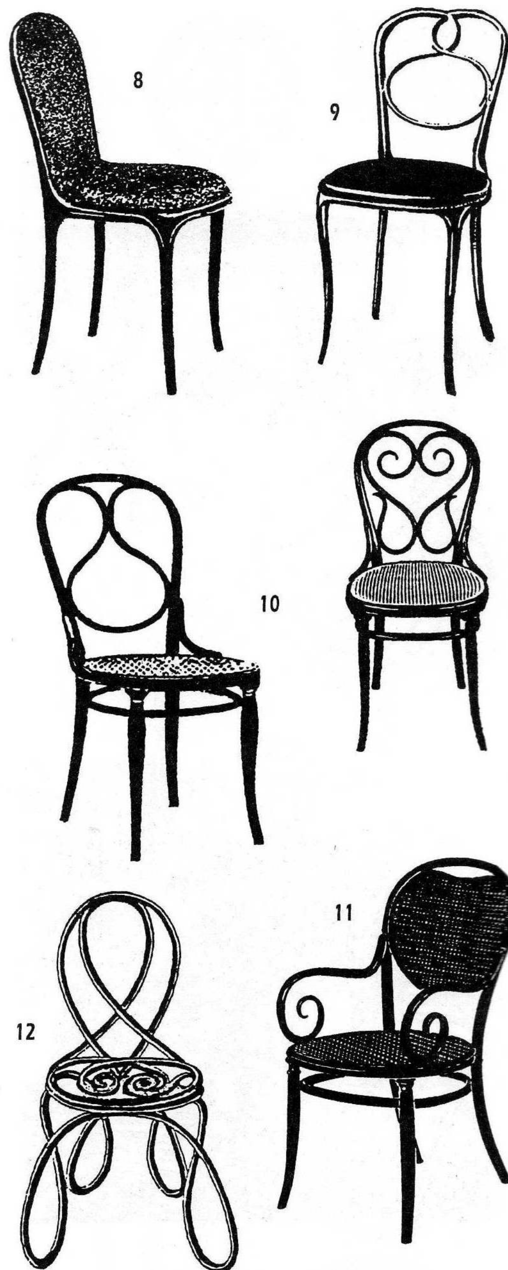
...ik, že Thoneta pozval k bližšímu seznámení na nedaleký zámek Johanisberg. Metternich si uvědomil možnost výhodného využití nápadu boppardského řemeslníka. Nechal Thonetovy výrobky převést do Vídně a předvedl je i monarchovi.

Přízeň šlechty se pak Thonetovi stala klíčem otevírajícím dveře do světa financí a průmyslu. Na podzim roku 1842 přesídlila celá rodina do Vídně. Císařská kancelář Thoneta oprávnila privilegiem dvorní kanceláře na „ohýbání v libovolných tvarech a zakřiveních". Technologii ohýbání vylepšil tak, že začal místo dýh ohýbat svazek tenkých hranolků. To umožnilo i druhý ohyb ve směru kolmém k původnímu ohybu. Thonet přitom prořezával původní ohyb a docílil tak šroubovité otočení celého laminovaného svazku. Pro tento zdokonalený technologický postup získal další rakouské privilegium, které ale uvedl již na jméno svých synů. Thonet totiž ve Vídni syny zapojil plně do svého díla.

Posléze se stal společníkem podnikatele a továrníka France Lista. Ten jej také doporučil anglickému architektovi P. H. Devignymu, který v té době řešil renovaci vídeňského Lichtenštejnského paláce. Vznikly elegantní židle, dotvářející stylově neorokokové palácové prostory. Sedací nábytek, který je předchůdcem proslulých „thonetek", převýšil výtvarnou kvalitou ostatní nábytkové předměty celého rozsáhlého palácového komplexu. V další již samostatné praxi Thoneta podporoval, a to i finančně, architekt Devigny.

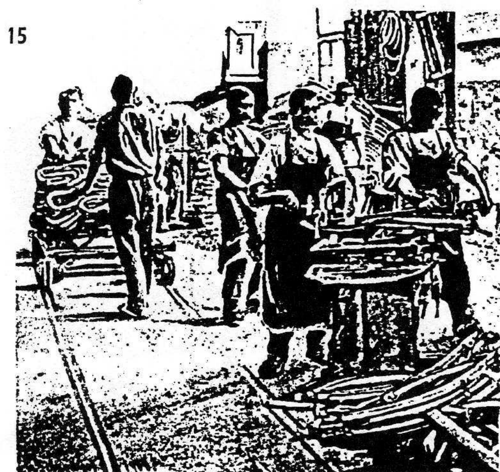
To již Michael Thonet, pracující se svými syny a 42 zaměstnanci, dosáhl první úspěchy při ohýbání masivního dřeva. Původní technologie – slepování svazku dýh – zůstávala stále velmi náročnou.

Nedokonalost lepidel a jejich proměnlivá kvalita neposkytovala potřebnou stálost tvarů. Když pak ohýbal silnější dřevěné tyče, docházelo k popraskání na vnější straně ohybu. Thonet při svých pokusech přišel na spásnou myšlenku. Na plochu propařeného dřeva před ohýbáním začal přikládat k protilehlé straně ohybu pás z ocelového plechu, který opatřil zarážkami. Mezi ně byl ohýbaný masivní hranolek upnut. Při ohýbání se dřevní vlákna blízká vnitřní straně ohybu srazila, a to v místech vzdálenějších od plechového pásu. Výsledek



Obr. 8 Židle z ohýbané lamely č. 1. pro Schwarzenberský palác **Obr. 9** Židle s čalouněným sedákem, vytvořená ve vídeňských dílnách pro Lichtenštejnský palác, realizovaný v rakouské metropoli v letech 1843–1846. **Obr. 10** Židle pro Lichtenštejnský palác, vyrobená ze sklížených palisandrových tenkých tyčí. **Obr. 10 – Obr. 11** Slavný typ židle číslo 1. a židle pro vídeňskou kavárnu Daum z roku 1849 (na propagačních materiálech firmy Thonet byla vedená pod č. 4). Následně byl tento typ realizován z jasanu pro peštský hotel „U královny anglické". **Obr. 11** Křeslo s vyplétaným sedákem a zádovým opěradlem z roku 1873. Zjednodušená aplikace křesla z Thonetovy expozice na Světové výstavě v Londýně 1851, při které výstavní porota udělila vystavenému souboru velkou bronzovou medaili „...za novost, originalitu a eleganci". **Obr. 12** Demonstrační židle, která byla vystavena jako ukázka schopností firmy „Gebrüder Thonet" na světové výstavě v Paříži (1867).





Obr. 13 Stůl s patentním uzávěrem zásuvkového prostoru **Obr. 14** Květinový stolek z Thonetovy expozice na Světové výstavě v Londýně 1851. Vystavený nábytek byl porotou poctěn vyznamenáním a firma „Gebrüder Thonet" se zařadila mezi světové podniky. **Obr. 15** Pracovní atmosféra v ohýbárně bystřické továrny

pak jako kouzelný proutek z pohádky otevřel cestu k rozvoji průmyslové velkovýroby.

Nejenže této technologii bylo uděleno privilegium, a to již firmě Bratři Thonetové (Gebrüder Thonet), ale vznikly i první židle, které na výstavě Dolnorakouského živnostenského spolku vzbudily nemalou pozornost Ohýbání dřeva při výrobě nábytku zvládali již staří Řekové. Okolo roku 1720 obdržel první patent J. Cumberland v Anglii. Po něm pak v polovině 18. století H. Jackson a následně J. Vidler.

Teprve v počátku osmnáctého století bylo uplatňováno tvarování masivního dřeva zahříváním, napařováním a máčením ve vařící vodě při stavbě lodí. Vyskytly se pokusy uplatnit tuto technologii v kolářství. Kolem roku 1810 rakouský kolář Melchior Fink zkoušel ohýbat obruče pro kola formanských vozů z jednoho kusu propařeného jasanového masivu. Angličan Isak Sargent v tutéž dobu změkčoval dřevo máčením ve vařící vodě a potom změkčený masiv zalisovával do předem připravených podložek. Kolem roku 1830 zkonstruoval americký občan Edvard Reynolds z Haddenfieldu v New Jersey stroj na ohýbání obručí a koncem čtyřicátých let minulého století trojice Francouzů (Richon, Lenoir a Petitjean) postavila stroj na ohýbání dřeva. Technologii ohýbání masivu pro výrobu součásti židlí měl dokonce již v roce 1808 chráněnu patentem Samuel Gragg. Byl to však teprve Michael Thonet se svými syny, který tuto staronovou technologii dokázal uvést do života a plně ji využít pro racionálně organizovanou výrobu nábytku. Thonet se proslavil proto, že dokázal uvést v život technologii ohybů i o malých poloměrech, vhodných pro velkosériovou výrobu nábytku.

První větší objednávku učinila pro svoji vídeňskou kavárnu paní Daumusová. Její prostory byly také prvním veřejným prostorem – lokálem – zařízeným nábytkem z ohýbaného mahagonového dřeva. Záhy následovala další objednávka a to pro hotel „U anglické královny" v Pešti, která byla pro změnu provedená ze dřeva jasanového.

Začala se rozbíhat sériová výroba. Bylo nezbytné věnovat se racionalizaci výroby. Nesmíme zapomenout že již v roce 1777 pracoval první Wattův stroj poháněný párou. Byla to pak pára, která se stala hnací silou výroby. Thonet ji využil nejen k pohánění strojů, ale především k napařování dřevěných hranolků.

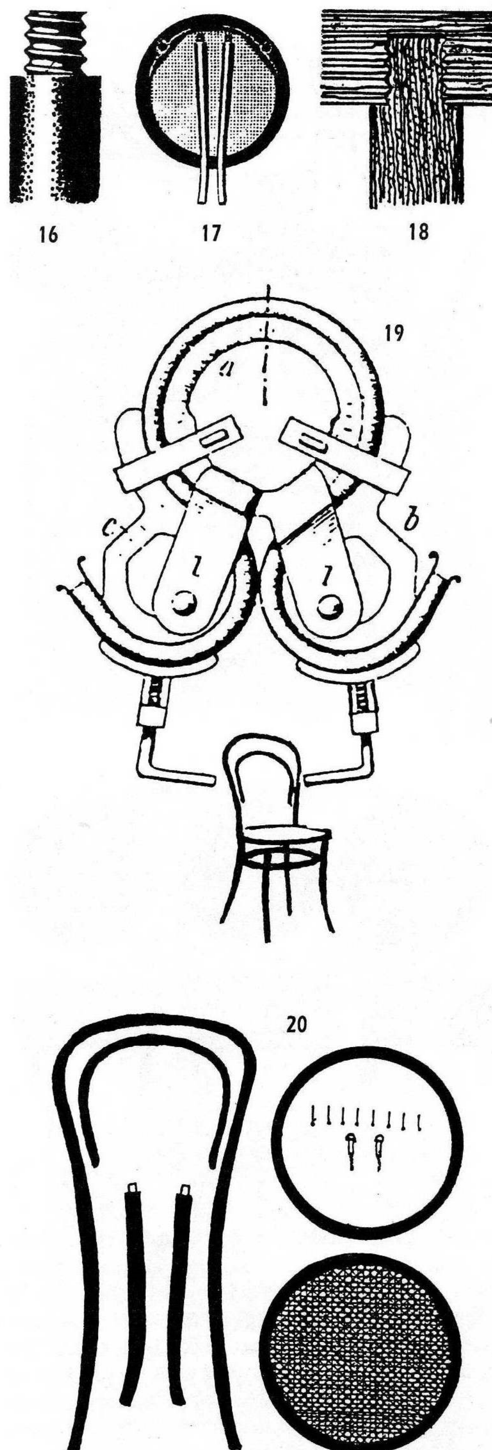
Výrobu nábytku začal organizovat na nových základech. Manufakturní organizace práce, která do té doby i při výrobě nábytku nebyla ničím víc než soustřeďováním řemeslníků při společném díle, přestavěl na průmyslovou hromadnou výrobu. Thonetův nábyte

byl na světě první, který byl vyráběn velkoprůmyslově. Samotný princip výroby se zcela odlišoval od výrobních postupů po století uplatňovaných. Lišil se diametrálně od výrobního postupu, při kterém bylo z masivního dřeva řezáním, hoblováním či rašplováním neustále ubíráno až do potřebné podoby. Oproti tradičním truhlářským praktikám měla tato metoda velké hospodářské přednosti.

Zavedení technologie ohýbaného dřeva umožnilo opustit vžité konstrukce. Základní konstrukční spoje byly minimalizovány. Místo tisíciletého truhlářského čepování začal Thonet jednotlivé dílce židlí spojovat vruty. Současně s tímto konstrukčním řešením bylo možné jednotlivé dílce kombinovat a vytvářet tvarové varianty sedacího nábytku. Vznikl tak první vpravdě průmyslový návrh a první průmyslová velkovýroba nábytku. Přitom technologie, ekonomická výroba, společenská potřeba a estetický výraz vytvořily harmonii výrobku. Uplatněná technologie ohnutím dřevěného hranolku umožnila vytváření křivek odpovídajícím lidskému tělu.

Tak jak byla výroba organizovaná, nevyžadovala velkou zručnost truhlářských mistrů. Ve Vídni existovaly materiálové problémy, vyplývající z přímé vazby na materiálové zdroje a byla zde i dražší pracovní síla. Tyto skutečnosti přivedly Michaela Thoneta po čtrnácti letech ve Vídni ke stráním hostýnských vrchů, plným ušlechtilých bukových lesů.

První továrna byla vybudována v Koryčanech (1857) a byla na svoji dobu progresivně vybavena. Mnohé stroje musely být vymyšleny a vyrobeny jako originály. To již byla zvládnuta technologie ohýbaného dřeva, domyšlena dílcová výroba i suchá montáž nejen sedacího nábytku. V prvním roce koryčanského provozu v továrně pracovalo 300 zaměstnanců, kteří byli schopni vyrobit denně 200 kusů židlí. Deset let před smrtí Michaela Thoneta (1861) se rozběhly stroje i v druhé továrně, v Bystřici pod Hostýnem. Továrny



Obr. 16 – Obr. 19 Základní konstrukční spoje uplatněné v Thonetových závodech zcela nahradily tradiční čepy, svlaky, či ozuby, které byly používány při výrobě sedacího nábytku po celá století. Umožnily úspornou expedici a staly se předchůdcem spojů montovatelného nábytku. **Obr. 29** Trojdílná forma pro ohýbání dílce vkládaného do opěradlového oblouku židle. (W. E. Exner, Das Biegen des Holzes, tab. I.) **Obr. 20** Rozložená židle č 14. První model byl vytvořen v roce 1859 a do roku 1930 bylo tohoto typu vyrobeno 50 milionů. Z minimálního počtu prvků, spojovaná šrouby, mohla být v rozloženém stavu rozesílaná do celého světa. 36 rozložených židlí bylo možné poskládat do bedny o objemu 1m³. Židle č. 14. se stala nejlevnější a ve své jednoduchosti nepřekonanou židlí z ohýbaného dřeva.

21



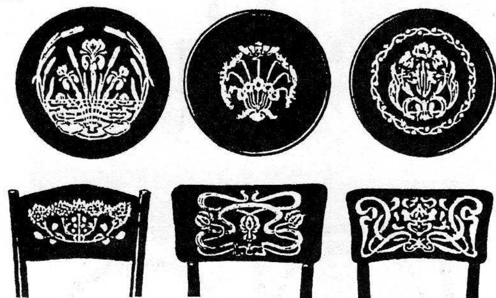
na základě progresivní technologie dílců vítězily v konkurenčním boji.

V Thonetových židlích se zcela přirozeně snoubil tvar se standardizací a s průmyslovou velkovýrobou. Forma byla určená funkcí, technologií a výrobními postupy.

„Byl to vlastně jeden z nejúspěšnějších počinů, naplňující heslo o spojení umění se životem a o lidovosti kultury. Thonetka byla oproti exkluzivním stylovým „chrámům bydlení“ s jejich těžkými nábytkovými komplety opravdovou realitou stylové syntézy.“ Petr Vittlich

Od počátku výroby sedacího nábytku z ohýbaného dřevěného hranolku až do dnešních dnů sloužily thonetky milionům domácností a to na všech kontinentech. Dokonale zbavené ozdob přežívaly všechny výkyvy módy. Základní princip tvarování spočíval v čistých liniích a plochách. Bylo by však omylem domnívat se, že Michaelu Thonetovi i jeho nástupcům šlo o změnu stylu doby. Jeho první výrobky se svým tvarovým pojetím podobaly křeslům a židlím, které se v té době běžně vyráběly. Pomocí avantgardních technologií bylo nadbíháno vkusu své doby. Šlo především o uplatnění ekonomické technologie pro staré vzory. Výsledkem tohoto hledání byl sedací nábytek, který doznal zásadní změnu výroby a radikální změnu konstrukcí.

22





Obr. 20 Navrhováním nábytku z ohýbaného dřeva se zabývali Thonetovi následovníci – bratři Thonetové současně s anonymními továrními konstruktéry. V období počátku dvacátého století spolupracovali s firmou i přední vídenští architekti. Josef Hoffmann, Gustav Siegel, Marcel Kammerer Otto Prutscher, Kolo Moser, Leopold Bauer a Josef Urban.
Obr. 22 V roce 1877 byly ve filiální výrobě ve Velkých Uhercích vylisovány první sedáky z dýh slepovaných klihem, které se staly alternativou pedikových výpletů. Posléze bylo přistoupeno k výzdobě těchto sedáků a zádových opěradel pomocí vypalování a lisování ornamentů.

KAPITOLA O NÁBYTKOVÉ TVORBĚ VE DRUHÉ POLOVINĚ 19. STOLETÍ

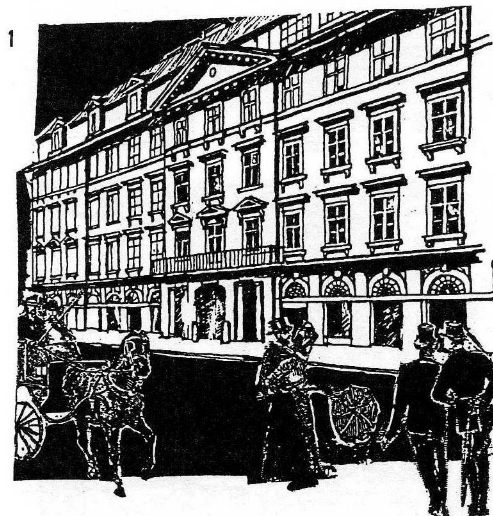
Když se dnes díváme na architekturu této, pro vývoj civilizace tak podstatné části devatenáctého století, ve které byly vytvořeny nábytkové předměty jako nápodoba předcházejících historických slohů, napadá nás myšlenka, že tvůrcům pseudohistorismu v 19. století snad ani nešlo o vytvoření nového slohu, který by odpovídal tehdejší společnosti. Přitom vliv historismu, kterému podlehla tvorba předmětného světa, byl tak silný že poznamenal celé půlstoletí.

Tento stav je snad vysvětlitelný i tím, že se architektům a návrhářům nábytku zdálo, že slohový vývoj je ukončený a nové tvarové soustavy se již snad ani zrodit nemohou. Zdroje ze slohů vzešlých v minulosti, jejich dekorativní prvky, ornamenty a tvarosloví byly přitom velmi rozsáhlé, tak jako je rozsáhlá celá historie architektury i nábytkového umění a poskytovaly možnost napodobení. Nešlo tedy o vytvoření nového slohu, ale o jakousi retrospektivu. Přitom měšťané hleděli zpátky s romantickým obdivem a zřejmě i s lítostí na ony velké doby feudalismu, z nichž každá měla svůj sloh.

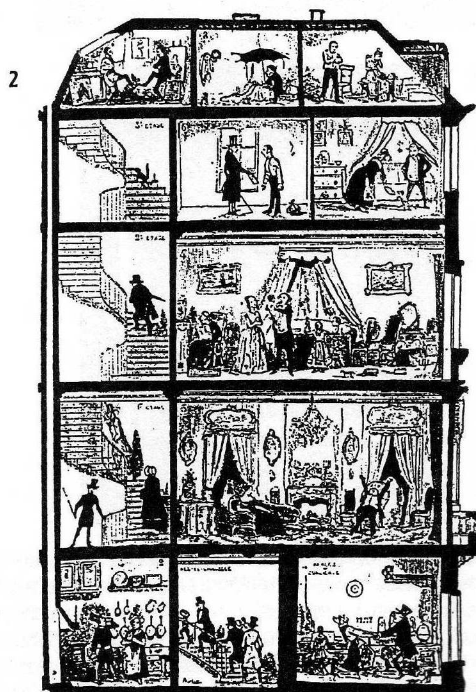
Nemalý vliv na pseudohistorismus měla i skutečnost, že potvrzení svého postavení nalézala většina měšťanstva právě v symbolech minulosti – v symbolech šlechty a feudální společnosti, kterou chtěla napodobovat. Pravda, ještě do poloviny 19. století při zařizování domácností převládala střízlivá tradice. Po revolučním roce 1848 se však v čele evropské společnosti postupně a hospodářsky pevně etablovala buržoazie.

„*Obydlí nových horních vrstev společnosti se čím dál tím víc stávalo měřítkem společenského postavení a ná-*

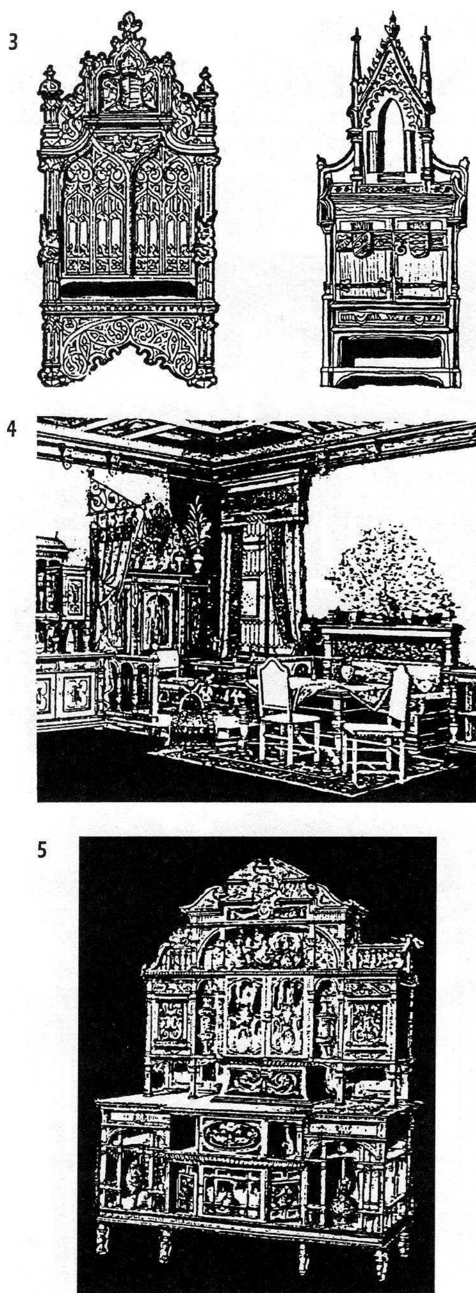
1



2



Obr. 1 Devatenácté století bylo v evropských městech nástupem nájemního (činžovního) domu jako hlavního stavebního útvaru. V ulici , která po zasypání hradebního příkopu mezi Starým a Novým městem pražským nesla pojmenování „Nové aleje“ (dnes Národní třída), byl vybudován v letech 1813–1822 v klasicistním stylu rozlehlý nájemní dům zvaný Platýz. **Obr. 2** Francouzský karikaturista Lavielle v polovině 19. století nakreslil řez činžovním domem, jako vyobrazení roztřídění společnosti. V prvním patře zařízeném ve stylu tehdejšího zařizování, v neorokoku, žije mohovitá rodina. Ve vyšším podlaží je středem zámožné domácnosti lože s baldachýnem. Domovnický byt v přízemí a vyšší patra spoře vybavená nábytkem patří těm, na které se šťastný život v devatenáctém století neusmívá.



strojem reprezentace. Měšťanstvo si svým úsilím, svojí snaživostí zajišťovalo stále větší bohatství a stavělo se do čela tehdejší společnosti. Stavělo se i na místa šlechty, kterou již nekritizovalo, ale napodobovalo. Byl to počátek úsilí široké společnosti po blahobytu postaveném na množství vyrobeného zboží. Byl to v pravém slova smyslu i počátek dnešní spotřební společnosti. Stará architektura pobloudila v neomezené víře v minulost, ale nemohoucnost její a netvořivost byly jejím osudem a prohrou." Pavel Janák

Tuto kapitolu jsme zcela záměrně proložili citáty z kritik pokrokové inteligence, která v počátku dvacátého století nelítostně odsoudila úsilí svých předků.

Je pravdou, že skoro celou polovinu devatenáctého století nebyl nalezen slohový výraz a tvorba nábytku vystačila s napodobováním. Je pravdou, že nebyly vytvořeny tvarové soustavy a nezrodily se nové tvaroslovné zdroje ve stavební architektuře, ani při tvorbě nábytkových předmětů. Přitom s dojemnou naivitou byla vyvíjena snaha po napodobení všech předcházejících slohů. Řemeslníci ale odvedli práci, před kterou dnes stojíme s úctou a velmi často i s hlubokým odivem. Prudce se rozvíjející průmysl, obchod a zemědělství umožnily v poměrně krátkém životním cyklu jednotlivce vyzískat značné prostředky k podnikání. Velmi záhy zbohatlí měšťané a podnikatelské špičky pocítili palčivou potřebu vybavovat svoje prostředí stále okázaleji.

Mart Steam – jeden z předních představitelů funkcionalismu, kteří se k architektuře tohoto období a k této problematice stavěli velmi kriticky, poznamenal:

„Pro devadesát ze sta měšťanů se byt stal reprezentací. Stal se výrazem pýchy, která chce ukázat, co si majetník může dovolit. Stal se i výrazem falešné snahy předstihnout jiného boháče – touhou bydleti ještě velkolepěji, nákladněji a nádherněji než soused..."

Obdobně psal Karel Čapek: *„...zmatení a bezmyšlenkovití řemeslníci si s tím nevěděli jiné rady, než do toho co nejvíce nalepit a nakupit, továrny do toho vychrlily své tlačené řezby, své ohavné plyše, lambrekýny a vlněné závěsy, své galanterní zboží z falešného stříbra, všechny nově vynalezené druhy padělků, barvotisků, náhražek, imitací a blbostí, a v tomto desolátním světě se zařizovala generace našich rodičů..."*

Obr. 3 Napodobování historických slohů započalo využitím gotických prvků ze středověké stavební architektury. Na všechny nábytkové druhy byly aplikovány vyřezávané fiály, gotické růžice a pro gotiku typické zalomené oblouky. Z jednotlivých epoch minulosti byly přebírány prvky často bez pochopení základních dobových tvarů a účelu, kterému měly původně sloužit. **Obr. 4** Jedním ze způsobů, jak postoupit na společenském žebříčku bylo i zařízení prostorů měšťanských domácností nábytkem, který vzbuzoval dojem vznešenosti a starobylosti. Kresba uveřejněná v časopise „The Furniture Gazette" z roku 1887. **Obr. 5** Průčelí úložných prostorů se stala snůškou architektonických prvků přenesených z fasád staveb. Značná část ozdob byla vyráběna velkosériově a dodávána výrobcům nábytku jako katalogové zboží.

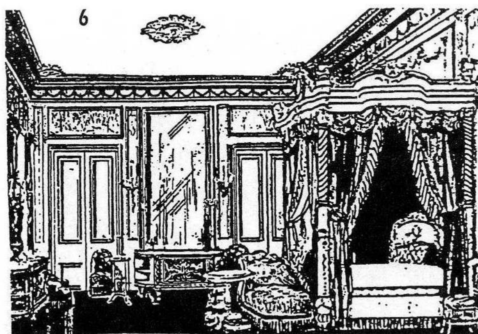
Historizující prvky se objevovaly na všemožných detailech. Napodobování minulosti začalo gotikou. Následně byla střízlivost klasicistního nábytku od počátku čtyřicátých let oživována bohatými ornamenty baroka a v polovině devatenáctého století dospělo toto přejímání předcházejících slohů až k tzv. druhému rokoku. Rokoko, sloh 18. století, byl obnoven v Paříži za podpory císařovny Eugenie.

Císařovna Eugenie, která rokoko obdivovala, nacházela zalíbení i ve španělském baroku. Návrat k rokoku byl také návratem ke křivkám, které pak vévodily nábytkovým předmětům tak jako v době rokoka v osmnáctém století. Dynamické formy byly uplatňovány všude a často i tam, kde neměly vůbec žádnou logiku. Typickou dobovou ukázkou je bohaté zařízení císařských komnat v Tuileriích, které jsou přeplněny zlacenými ozdobami, těžkými závěsy a honosným sedacím nábytkem. Byl to i návrat k všemožným rokokovým ornamentům. V době druhého císařství, v době druhého rokoka byla umělecká řemesla obrácena ještě cílevědoměji do minulosti. Přitom v mnoha bohatých měšťanských domech bylo možné se setkávat s interiéry, které představovaly gotické prostory, rokokové zámecké salóny či turecké harémy. Vše pak bylo v nepřeberném množství pokrýváno ornamenty.

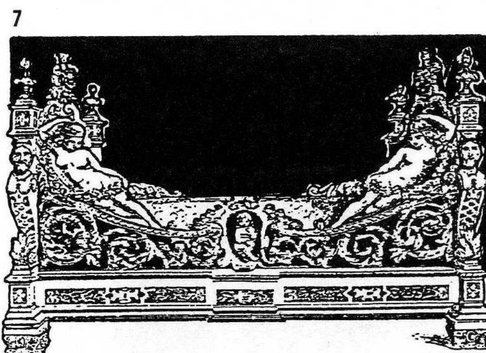
Čalouníci a dekoratéři slavili čas prosperity svého řemesla. Koncem devatenáctého století se k uvedeným pseudoslohům přidal ještě neorenesancismus a ve svých rozměrných, často přebujelých formách se stal slohem jídelen, ložnic, monumentálních pánských pokojů. Romantické interiéry byly stále víc zařizovány v barvách temných a lomených. Nábytek mořený do hnědých a černavých tónů navozoval vznešenost nejen bytového prostředí, ale i veřejných prostorů. Stával se vážným komponentem, který zdůrazňoval důstojnost prostředí. Temné barvy tapet, bytového textilu a temně mořený nábytek spoluvytvářely pocit honosnosti. Ornamenty spolu s členitostí ploch, drapérie, dečky, závěsy, záclony, ale i porcelánové filigrány vytvářely romantizující prostředí.

Chaos slohotvorných prvků byl jevem obtížně vysvětlitelným, po dlouhé věky ojedinělým a neznámým. V celé historii architektury i nábytkového umění se s obdobnou situací společnost nesetkala. Můžeme namít-

6



7

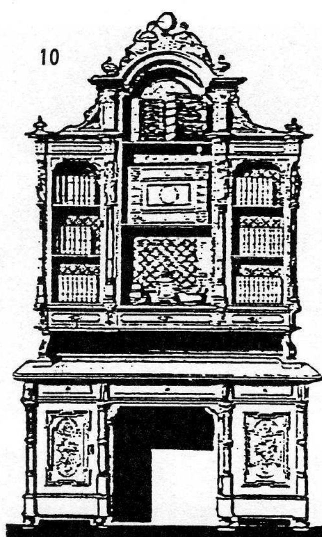


8

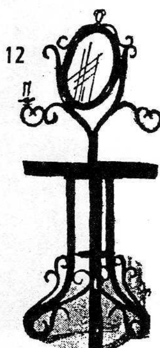


Obr. 6 Ložnice císařovny Eugenie, vytvořená ve stylu tzv. druhého rokoka v Saint Cloud (kresba podle akvarelu Benedikta Massona z roku 1855). Nad ložem byl vytvořen bohatě profilovaný a zdobený baldachýn, nesený točenými sloupky. Lože bylo zastíráno drahými závěsy obdobně jako byla zručnými čalouníky zdobena rokoková lůžka v 18. století. **Obr. 7** Lůžko koncipované vídeňským návrhářem nábytku předpokládá vysoce náročné řezbářské práce. Vídeňští nábytkáři nezůstávali pozadu za „odvážným" tvarováním nábytku pařížských truhlářů, řezbářů i čalouníků. **Obr. 8** Severní Amerika obohatila evropský sortiment nábytku v 19. století o patent výklopného lůžka. Jeho vyobrazení pochází z katalogu rozsáhlé výstavy ve Philadelphii, která se konala v roce 1876. Vzápětí se výklopná lůžka začala vyrábět i v Evropě.


9


10


11


12

nout, že renesanční tvůrci v patnáctém století pro nový sloh, pro renesanci, našli zdroj v antickém tvarosloví.

Renesanční umění nebylo ale pouhým kopírováním antických uměleckých principů.

Napodobovat antické vzory neznamenalo opakování toho, co již bylo vytvořeno. Tvůrci renesance se postavili ke svému dílu se stejným zaujetím jako jejich antičtí předchůdci. V renesanci byl vytvořen zcela nový sloh, odpovídající své době. V polovině devatenáctého století došlo k něčemu zcela odlišnému. Bylo to rozštěpení do té doby samozřejmé slohové jednoty a z historie nábytkového umění byly slepě přejímány tvary a prvky, které měly být svědectvím o komfortu, který si mohl dovolit již i třetí stav.

Zatímco empír naplňoval honosné zámecké prostory a biedermeier sloužil běžným potřebám měšťanských domácností, nastupující romantismus se obracel jednou ke gotickému tvarosloví, ale i k rokoku, k baroku a koncem století k renesanci. Měšťanské příbytky se staly kopií, často až karikaturou obydlí feudálů.

Tento stav bychom mohli nazvat bezradností. Ta již dlouho předtím (v roce 1844) vyvolala konferenci architektů a stavebních inženýrů, která byla pořádána v Praze. Architekti se tehdy radili o tom, které objekty v jakém slohu mají stavět – jak vlastně má pokračovat architektonická tvorba. Obdiv k minulým slohům vedl k realizování náhražek.

Avšak řemeslo v devatenáctém století mělo stále ještě kvalitní kořeny. Ale dekorace nábytku, které byly v minulosti výsledkem pečlivé práce řemeslníků, byly stále více nahrazovány typovými sériově vyráběnými ozdobami. To se již v plné míře počal uplatňovat strojově vyráběný nábytek, který začal postupně zaplňovat nově vznikající městské činžovní domy.

Na pařížské výstavě v roce 1855 byla předvedena pásová pila, která umožnila vyřezávat i zakřivené části nábytku strojně. V manufakturách a v prvních nábytkářských továrnách se začaly používat vrtačky i frézky. Tento proces zprůmyslnění probíhal v jednotlivých odvětvích nerovnoměrně. Mimo ohýbaného nábytku v Thonetových podnicích spočívala výroba nábytku především na manufakturních dílnách. To již výrobci nábytku přestávali ve svých větších manufakturních dílnách vyrábět nábytek s přesným určením. Končil

Obr. 9 Měšťácký byt byl levnou kopií, často až ubohou karikaturou, bytu šlechtického. Lakované a často velmi živě „fládrované" povrchy nábytku měly působit podmanivě a svoji nádherou nadbíhat i chudším zákazníkům. **Obr. 10** Psací stůl s nástavcem pro uložení knih, dokumentů a psacích potřeb. Základní koncept vycházel z řešení kabinetů, které byly součástí již v období vyzrálé renesance. **Obr. 11 – Obr. 12** Toaletní stolky současně s přenosnými toaletkami, které sloužily k uložení flakónů voňavek a péči o vzhled. Stabilní toaletní stolky byly vybavovány pohyblivým oválným nebo obdélníkovým zrcadlem. Do výrobního programu byly toaletní stolky zahrnuty snad všemi truhlářskými provozovnami, včetně velkovýroby nábytku z ohýbaného masivního dřeva firmy Gebrüder Thonet.

...as, kdy řemeslníci vyráběli převážně na přímou objednávku – pro přímého uživatele. Podnikateli byly objeveny ekonomické výhody sériové výroby. Výrobci nábytku a především obchodníci s nábytkem se snažili, aby zjednodušené „komfortní" měšťanské zařízení mělo co nejvíce odběratelů – aby se dostalo i do nejširších vrstev.

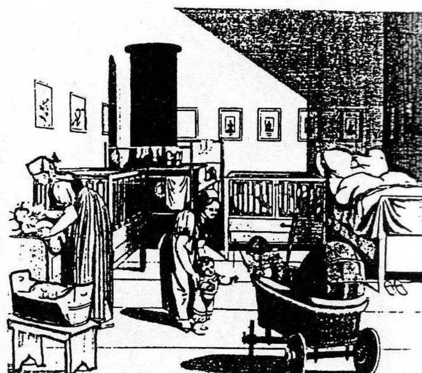
Podnikatelé usilovali samozřejmě i o vytvoření nábytku v tzv. lidovém – méně kvalitním a lacinějším provedení. Dekorativní prvky, které byly zpočátku realizovány pečlivou řemeslnou prací, nahradily typové ozdoby.

V roce 1859 byly zrušeny cechy. Tím, že ochraňovaly řemeslníky proti konkurenci a měly právo vystupovat proti každému, kdo mimo cech vyráběl, se staly anachronismem a prudce se rozvíjejícímu podnikání brzdou. V roce 1863 byl ve Francii založen Ústřední svaz uměleckého průmyslu, který měl za cíl podporu volného trhu a prosperitu rozrůstajíc se specializované tovární výroby.

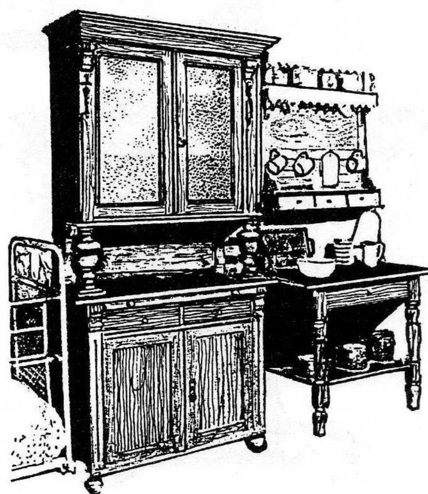
Manufaktury začaly vyrábět komplety ložnic, salónů, pánských pokojů. Výrobci začali nabízet ucelené soupravy místo jednotlivých nábytkových solitérů. V měšťanských bytech se stalo nábytkové zařízení tradičním a stereotypně opakovaným schématem. Komplety se svým předem stanoveným počtem kusů nábytku obtížně vyhovovaly nejen rozdílným formám života, ale často i danému prostoru. Byl to schematismus opakovaný v bezpočtu domácností. Aby přece jen došlo k rozdílnosti, byly jednotlivým pokojovým kompletům přisuzovány odlišné druhy dřevin. Pravda, malé nábytkové soubory dodávali čalouníci již koncem prvního pololetí devatenáctého století. Byly to „plyšové garnitury" – sofa, dvě křesla, stolek a několik židlí. To, co začali vyrábět čilí podnikatelé, bylo ale kompletní zařízení pro celé místnosti. Norimberská firma Hof – Kunst – Anstalt C. W . – Fleischman například nabízela zákazníkům možnost zkompletování gotické nebo renesanční slohové jídelny, sestávající z výsuvného roztahovacího, stolu, dvanácti židlí, bufetu, přístavného stolku atd.



13



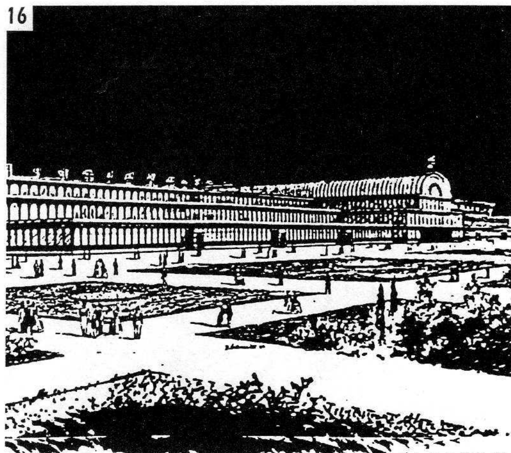
14



15

Obr. 13 Živelné narůstání měst vycházející z potřeb rozvoje průmyslu bylo provázeno exploatací pozemků. Po obvodu měst, podél císařských silnic často velmi živelně vznikala předměstí. Bydlení průmyslového dělnictva se zhoršilo pod snesitelnou úroveň. **Obr. 14** Prohloubily se rozdíly v úrovni bydlení mezi vyššími vrstvami obyvatel měst a bydlením drobných řemeslníků, živnostníků a továrních dělníků. (Ilustrace Johana Michaela Voltze zobrazující život v měšťanské domácnosti.) **Obr. 15** Podnikatelé se snažili aby jejich výrobky měly co nejširší okruh odběratelů. Byly vyráběny kredence, které se svým základním tvarem napodobovaly vybavení zámožnějších měšťanských domácností. V příbytcích chudších vrstev byly součástí vybavení i v počátcích dvacátého století.

16



17



18



Tento princip v devatenáctém století vyhovoval výrobcům i obchodníkům. Jakákoli změna, doplnění a rozšíření, ale i zmenšení bylo velmi obtížné. Zařízení pro jednotlivé místnosti bylo totiž řešeno jako jeden celek. V onom slohovém zmatku, který provázel podstatnou část druhé poloviny devatenáctého století, znamenaly pokojové komplety přece jen jediný byť nepatrný přínos, který spočíval ve tvarové jednotě. Současně doznívala vrcholná virtuozita řemesel.

Stále víc se rozevírala propast mezi klasickou řemeslnou prací a rodícím se průmyslem.

Společnost opojená nevídanými úspěchy jakoby nevnímala chyby, které přinášel tehdejší industriální rozvoj. Význačný pohled na tvorbu nábytku poskytla londýnská světová výstava konaná v roce 1851. V Londýně byl postaven pavilon „Cristal Palace", rozsáhlý skleník na osmihektarové ploše, vytvořený Josephem Paxtonem – zahradním architektem vévody z Devonshiru. V avantgardním prostředí, které bylo vytvořeno ze skla a oceli, byla široké veřejnosti předložena přehlídka předmětného světa plného dekorací. Byl to podivuhodný střet dvou proudů, dvou pohledů. Na jedné straně prudký rozvoj průmyslu, rozvoj smělých rozlehlých konstrukcí, na straně druhé tvarový chaos. V tomto celozaskleném prostoru výstavního paláce byl vystavován nábytek, který snad nejvýstižněji popsal ve svých vzpomínkách svobodný pán von Merc: *„...kolem dokola měkká sofa a plyšové židle tajuplných tvarů, obšité prýmky a střapci – všude tam, kde bylo místo, háčkované přikrývky, papírmašé a pozlacená sádra..."*

Na londýnské výstavě předváděný způsob zařizování se stal vzorem pro vybavování obydlí snad všem výše postaveným rodinám v celé Evropě.

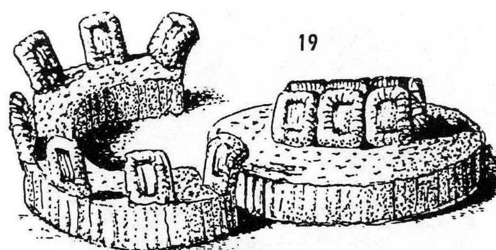
Interiéry postupně ovládl čalouník a dekoratér. Stejně tak jako ornament kupil se v bytech měšťanské honorace textil. Textilní potahy na sofách, fotelech, divanech zakrývaly dřevěné konstrukce. Siegfried Giedion poznamenal ve svém díle o estetickém názoru v XIX. století: *„Čalouníci a dekoratéři postupně ovládli*

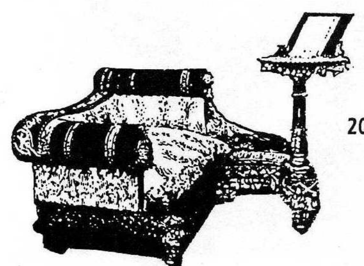
Obr. 16 Londýnský „Křišťálový palác", postavený v roce 1851 během pěti měsíců v Hyde Parku pro mezinárodní výstavu poskytl pod svoji subtilní kovovou konstrukcí možnost vystavit především předměty soustředěné z průmyslově vyspělých států. **Obr. 17** Interiér Křišťálového paláce, jednoho z technických divů devatenáctého století, byl naplněný tvarovým chaosem. I přes různé teorie přetrvával v podstatné části devatenáctého století chronický neduh – historismus a právě mezinárodní londýnská výstava byla přehlídkou tohoto neduhu. **Obr. 18** Na čestném místě před vstupem do oddělení nábytku byly vystaven nábytek londýnské firmy Morant. U tohoto stolu podpíraly desku, na hraně zdobenou náročnou řezbou, figury ptáků a stvoly rostlin.

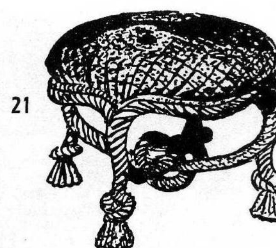
situaci – jejich pozornost byla namířena k divadelnímu způsobu výzdoby, nikoliv k původnímu tvoření.“

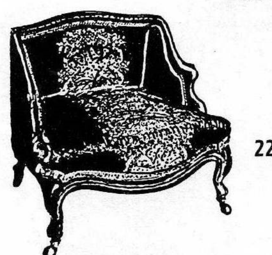
Sedací nábytek byl rozhojněn o několik pozoruhodných novinek. Z původního taburetu, který se vyskytoval již v době Ludvíka Filipa, bylo vytvořeno v období druhého císařství nízké křeslo nazvané „ropucha“ (crapaud). Objevovalo se i velmi kuriózní sedadlo – čalouněné dvojmístné křeslo, které mělo opěradlo uprostřed a umožňovalo sezení dvěma osobám jen tak, že seděli k sobě zády. Toto dvojsedadlo bylo nazýváno „mrzout“ (boudeuse). V salonech bylo s oblibou používáno křeslo s prošívaným čalouněním nazvané „confortable“. Oblíbené bylo i křeslo „richchild“, které mělo nad opěradlem prošívaný polštář pod hlavu. V salonech se vyskytovaly lenošky rozmanitě tvarované.

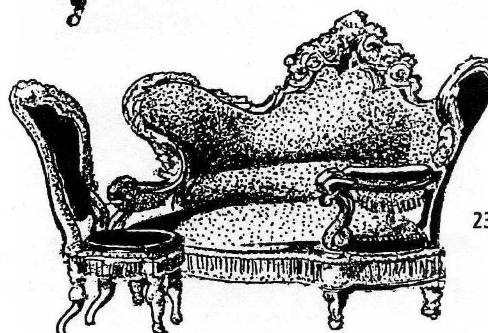
Mezi rozmanitým sedacím nábytkem je možné uvést lenošku s třemi opěradly, nazývanou „indiskrétní“. Čalouníci a dekoratéři podle anglických vzorů zaváděli „lenošky lásky“ a nízká sedátka „pouf“. V polovině století bylo oblíbené houpací křeslo – americký vynález, který s úspěchem převzaly do svého výrobního programu i Thonetovy továrny. Stoly byly dýhovány dřevinami dováženými ze zámoří. Na výrobu dýh bylo používáno především dřevo mahagonové a palisandrové. Z místních dřevin to byla třešeň, hruška, javor, jasan, akát i tis. Strojní pila, vynalezená a používaná již ve druhé polovině osmnáctého století, umožnila nařezání stále větších ploch dýhových listů. V nábytkářských dílnách od té doby bylo možné využívat struktury dýh a skládat je do zajímavých a působivých seskupení. Jednotlivé listy se uplatnily symetricky nalepené na stolních deskách a plochách skříňového nábytku. Velká poptávka po přepychových předmětech vedla ke stále intenzivnějšímu zvyšování industrializace. Byly sestrojovány různé stroje, které umožňovaly vyrábět rychleji a stále větší počet nábytkových předmětů. Přitom základní truhlářské nářadí bylo obdobné jako před staletími. Pásová pila, vynález, který byl od poloviny devatenáctého století používán při výrobě nábytku, napomohl k vytváření rozbujelých tvarů. Spolu se soustruhem umožnila pásová pila, aby nosné části stolů, sedacího ale i lehacího nábytku, vyráběné ve stále větších objemech, mohly být bohatě řezané a pomoci soustružení točené. Dýhování, dřevořezba a sou-


19

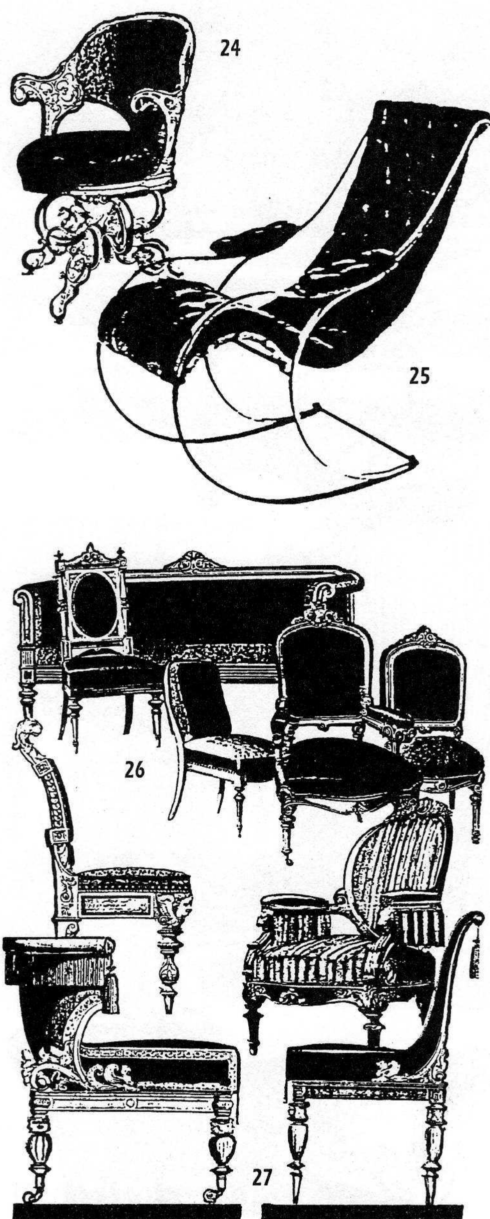

20


21


22


23

Obr. 19 Pohovky, které byly na londýnské výstavě v roce 1851 součástí expozice firmy Sowerby a Castle. **Obr. 20** Na výstavě „Esposizioni Riunite“ v Miláně v roce 1894 bylo vystaveno „čtecí křeslo“. **Obr. 21** Nízká čalouněná sedačka (pouffe) z roku 1860, které se stalo součástí mobiliáře na zámku Compiégne. **Obr. 22** Sedadlo ve stylu neorokoka (chauffeuse). **Obr. 23** Vídenský nábytkář Carl Leistler pro světovou výstavu v Londýně připravil výrazně barokizované návrhy sedací soupravy. Vkus druhého baroka, který od třicátých let 19. století ovládl městskou bytovou kulturu, vedl k potlačení prostých tvarů.



Obr. 24 CAST-IRON – prototyp křesla se sedákem osazeným na pérech z roku 1850. **Obr. 25** V roce 1851 a 1862 se na londýnských Světových výstavách mohla široká veřejnost seznámit s houpacím křeslem, které bylo vyráběné v letech 1860–1870 v železárnách Petera Coopera v Trentonu – USA. Houpací křeslo bylo vytvořeno ze železných pásů a z čalouněného sedáku a zádového opěradla. **Obr. 26** Sedací nábytek – židle, křeslo a čalouněná lavice z roku 1870. **Obr. 27** Návrhy křesel a židlí vídeňského architekta Theophila Hafena.

stružení povyšovaly nábytek na vyšší stupeň. Předměty takzvaného dobrého vkusu, které byly přeplňované dekoracemi a složitými ornamenty, představovaly „vznešenější" výrobek a tím i výrobek dražší. Přejaté tvarosloví z předcházejících historických slohů zahalovalo tak prostou pravdu věcí.

Čela a boky skříňového nábytku byly zdobeny dekoračními prvky, přejímanými z fasád pseudohistorických staveb. Novým druhem, převzatým z baroku, byly otevřené etažéry na stolní nádobí a zasklené knihovní skříně. Převládal názor, že krása a vznešenost, estetická hodnota interiéru a s ním i hodnota nábytkových předmětů je totožná s množstvím ozdob.

V měsíčníku Styl roce 1913, při kritice práce architektů předcházející generace, uvedl Henry van de Velde ve svém článku „Amo-credo": *„Stůl nesměl se zdáti stolem, skříň skříní, váza vázou, mísa mísou; divadlo, nádraží, most měly míti takové vzezření, aby nikdo nemyslil, že je to právě stůl či divadlo, nádraží nebo most."*

Karel Čapek do ankety časopisu „Kultura bydlení" (1925) k tomuto stavu poznamenal: *„Vzpomínám-li dnes na tehdejší bytové zařízení a vidím-li ještě jeho zbytky, žasnu, jak málo upřímného pohodlí a domácího pohovu si dopřávala generace našich předků. Byla to doba největšího bytového úpadku, nebo správněji řečeno první a jediná doba hlubokého bytového úpadku, z níž jsme se nevyhojili dodnes. Snad to byl především náhlý úpadek řemesel, byl to první náraz tovární práce v bytové technice, ale náraz byl patrně strašlivý, způsobil naprostý rozvrat. Tovární výroba vrhla do světa spoustu běžného zboží. Prosté a běžné věci denní potřeby byly odňaty dílnám prostých a starých řemesel. Zdá se, že řemesla se chtěla této nové konkurenci ubránit výrobou pretenzivního, honosného a zkrátka „salónního" zboží, i začalo se nejednou o překot drakslovat, vyřezávat a politýrovat, začaly se dělat řezané římsy, nástavby, konsoly sloupky balustrády, hlavice, akroteria a já nevím co všechno na každé hloupé skříni a každém nočním stolku. Chtělo to být hodně parádní a nesmělo to být příliš drahé, a tak se čundračila práce bez péče a radosti, bez účelu a bez technické kázně."*

Narodil se kýč. Zásady vkusu a úměrnosti nebyla totiž schopna stanovit společnost, založená jen na hmotném bohatství. Od počátku devatenáctého století nezadržitelně pokračovala mechanizace manufakturní výroby. Práce rukou, ale i vodní síla byla cílevědomě nahrazována parními stroji. Výrobní procesy procházely rychlou proměnou a vyráběly stále víc pseudoh...

torického nábytku. A tak průmyslová revoluce přinesla, stejně jako jakákoliv revoluce, i své negativní stránky. S nimi pak také svoje odpůrce. Z dnešního pohledu je zarážející, že jich nebylo mnoho.

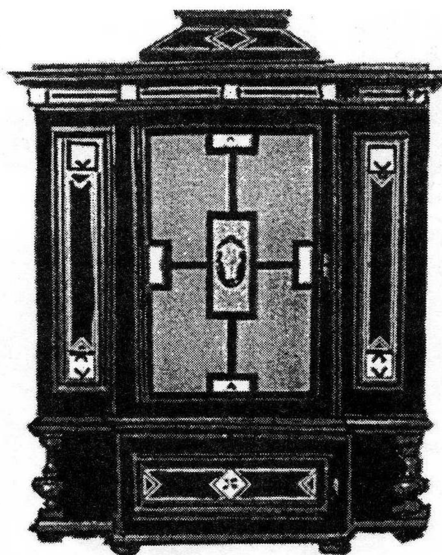
Jedním z mála byl německý architekt Gottfried Semper (1803–1879). Do kontinentální Evropy přinesl jako první ideje průmyslového designu a i když sám tvořil v duchu neorenesance, přispěl k vývoji svými spisy. Je nezbytné zdůraznit jeho teoretický vliv. Zajímavě se postavil k současné tvorbě vystihující poznámkou: *„Dnes se vyčítá architektům nedostatek vynalézavosti, protože se neuplatňuje nová světodějná idea provázená silou a sebevědomím. Jsme přesvědčeni, že ten nebo onen mezi našimi mladšími kolegy bude mít štěstí, že pro ni najde novou formu. Dokud se tak nestane, musíme se, pokud to ještě půjde, oblékati do starého.“*

I když byla koncem devatenáctého století bytovému prostředí ze strany talentovaných architektů věnována stále větší péče, zůstalo bytové zařízení ve své podstatě tradiční. Neorenesanční interiéry, klasická a honosná zařízení přece jen v osmdesátých letech ustoupily méně honosným návrhům. Pod vlivem národopisného studia se v nich uplatňoval stále častěji i lidový ornament. Pravda, inspirace lidovými motivy ovlivnila mnohdy jen vnějškovou stránku nábytkových předmětů. Nábytek však pod vlivem lidového umění nabyl lidštější měřítka.

V druhé polovině devatenáctého století nabývaly pro rozvoj průmyslu na stále větším významu výstavy, pořádané v evropských metropolích s mezinárodní účastí. Ohniskem těchto světových přehlídek se stala Paříž. V roce 1869 zde byla uspořádána výstava, na které byly předvedeny nejen výrobky mnohých evropských nábytkářských firem, ale i pozoruhodné kusy dovezené z Orientu. Ty pak inspirovaly nábytkářské podnikatele, kteří je pro značný zájem svých zákazníků napodobovali a vnesly tak do interiérů další prvky, ale i nevídaný tvarový a ornamentální zmatek.

I Praha před koncem devatenáctého století zazářila výstavou a přehlídkou – vrcholnou expozicí průmyslu rakousko-uherské monarchie. „Všeobecná zemská výstava“ zvaná „Jubilejní“ roku 1891 byla velkým společenským a obchodním úspěchem. Po následných čtyřech letech v roce 1895 na tomtéž místě se otevřely brány výstavy „Národopisné“. Tato česko-slovanská národopisná výstava byla vyvrcholením široké národopisné kampaně a byla také přehlídkou tehdejšího naturalistického vkusu. Pod vlivem národopisných studií začaly být uplatňovány stále častěji motivy s lidovými ornamenty.

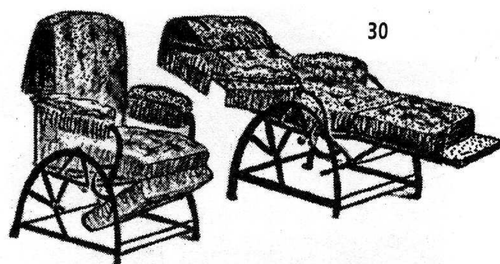
28

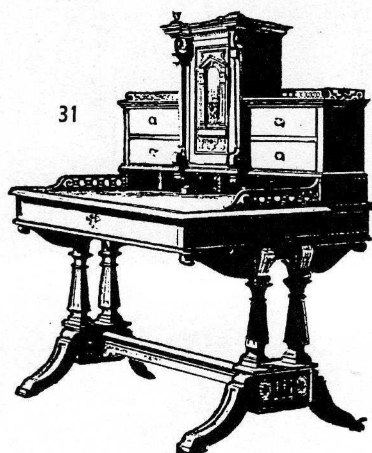


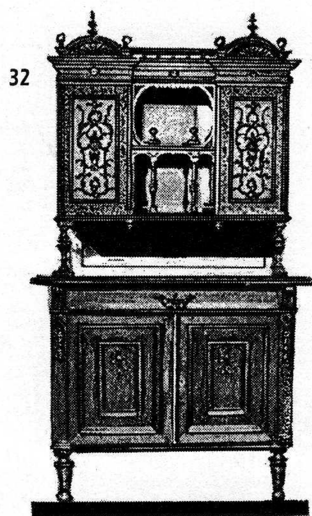
29



Obr. 28 Pod vlivem lidového mobiliáře byl nábytek zbavován klasického tvarosloví a nabýval lidštějšího měřítka i vlídnějších rozměrů. Svědčí o tom nábytek navrhovaný Janem Koulou. **Obr. 29** Interiér vytvořený v duchu neorenesance, nabízený katalogem.







Obr. 30 Konvertibilní nábytek vyhovoval stísněným podmínkám v nájemních domech, šetřil místo a poskytoval možnost vlastnit co nejméně nábytkových předmětů. Vznikaly paradoxní předměty. Křesla bylo možné proměnit v pohovku, ale i z truhly bylo možné vytvořit lavici, klavír v postel, postel v kredenc. **Obr. 31** Psací stůl s kabinetním nástavcem z ořechového dřeva – návrh Augusta Töpfera z Augsburgu. **Obr. 32** Pseudobarokně tvarovaná kredenc

Tyto dvě akce bychom mohli nazvat srážkou folklóru a nové techniky – nových technologií, vycházejících z oceli a litiny. Na jedné straně to byla snaha o vytvoření nového českého interiéru, spojená s hlubokým a opravdovým studováním odkazů minulosti. Představitel tohoto úsilí Jan Koula (1855–1919) při vlastní tvorbě čerpal z tvarosloví českého vesnického lidového nábytku a z českého vesnického prostředí. Inspiroval se lidovým dekorem, konstruktivními principy a lidovou vtipností.

Architekt Koula patřil se svými vrstevníky Janem Zeyerem a Antonínem Wiehlem (1846–1910) ke třetí generaci českých neorenesancistů, kteří ve svých pracích při navrhování staveb a tvorbě interiérů uplatňovali jasný program architektury národní česko-renesanční. Prvním, kdo usiloval o vyjádření národního ducha i na nábytku, byl architekt Zeyer, který již v roce 1878 navrhl pro suchdolskou vilu A. Brandeise jídelnu a ložnici. Z podnětu Zeyera vyzdobil tehdy nábytek svými osobitými malbami Mikoláš Aleš. Uplatnil zde motivy staroslovanských postav Morany a Živeny spolu s domácí květenou. Jan Koula se roku 1886 pokusil o vnesení národního ducha do „česko-renesančního" zařízení jídelny dr. L. Jeřábka tím, že aplikoval typické a příznačné architektonické motivy česko-renesančních staveb i na nábytek. Odlišil tak nábytkové předměty od tehdy běžné pseudorenesanční a konvenční produkce.

Při zmíněných výstavách byly předkládány i výsledky techniky. Byla to pak v pravém slova smyslu srážka, která nám dnes připadá krutější než konfrontace barokní a gotické architektury na fasádách staveb a v interiérech chrámů. Zdálo se, že průmysl nastoupil do rozhodující fáze svého vývoje především v českých zemích, kde na sklonku devatenáctého století bylo v Čechách a na Moravě soustředěno 71 % průmyslu starého Rakouska – Uherska.

To se již Thonetovy továrny ohýbaného nábytku blížily k vyrobení padesáti milionů kusů židle č. 14. I když továrny ničily všude stará řemesla, byly předměty denní potřeby, mezi které patřil i nábytek, vyráběny řemeslníky s vytříbeným smyslem pro úměrnost. O tuto vysokou úroveň se pak mohli opřít tvůrci secese. Devatenácté století, století průmyslové revoluce, znamenalo v dějinách evropské kultury daleko pádnější zásah, než jsme byli dosud ochotni připustit. Průmyslová výroba, velkovýroba spotřebních předmětů nebyly jen proměnou hmotnou a technickou. Vřadily se do kulturní struktury společnosti – v negativním i pozitivním smyslu. Jejich tvary, symbolika, hodnotové obsahy i mechanismy trhu a spotřeby hluboce ovlivnily estetické vnímání

ART AND CRAFT – UMĚNÍ A ŘEMESLA A TVORBA NÁBYTKU

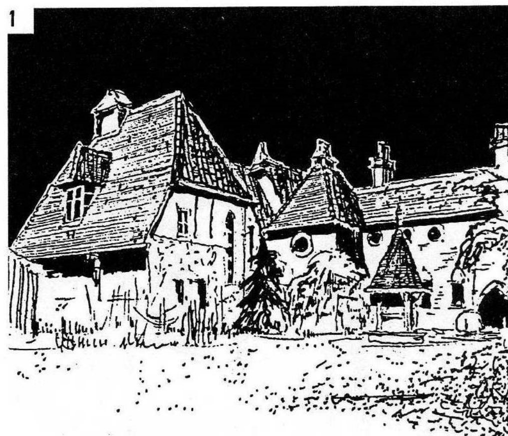
Jak jsme se zmínili v minulé kapitole, v polovině devatenáctého století změnila vzhled interiérů především přemíra bujné dekorace. Nábytkové předměty byly pouhými napodobeninami minulých slohů.

Hovoříme-li však o druhé polovině 19. století je, nezbytné abychom nevynechali hlasy a činy osobností, které pozvedali svůj hlas na obranu řemeslné práce a současně usilovaly o tvorbu nábytku, oproštěného od přemíry pseudohistorizující dekorativnosti. Byly to první protesty, vyzývající k pravdivému přiznání používaných materiálů, k pravdivým tvarům, ale i k obnově uměleckého řemesla, které pod vlivem industrializace čím dál tím víc upadalo. Je zcela logické, že hlasy volající po návratu k poctivému řemeslnému dílu se ozývaly především ve Velké Británii. Překotný a nevídaný rozvoj průmyslu i zde produkoval přemíru nevkusu a velké množství nevzhledných výrobků. Přitom zanechával v otřesné bídě tovární dělníky, zaměstnané stereotypní a vyčerpávající prací.

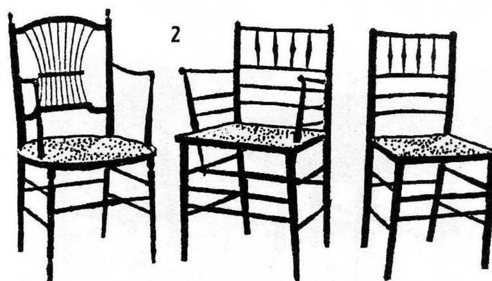
Profesor John Ruskin (1819–1900), přednášející estetiku na oxfordské univerzitě, byl jednou z předních osobností hlásající odpor k tomuto stavu v přesvědčení, že právě technický pokrok zapříčinil rozbití harmonické společnosti. Horlil po společnosti, umožňující rozvoj každého člověka. Byl přesvědčen, že dělník by měl mít právo tak jako řemeslník ve středověku pracovat s radostí z díla, s plným vědomím svého životního poslání.

Mezi tyto hlasy doprovázené tvůrčími činy se zařadilo především anglické hnutí Art and Craft. Vůdčí osobností byl jeho zakladatel William Morris (1834–1896) – anglický básník, výtvarník a sociolog. Morris byl především úporným bojovníkem proti banálnosti továrních výrobků. Jako Ruskinův pokračovatel založil W. Morris v roce 1861 spolu s talentovanými výtvarníky družstvo. Jeho cílem bylo, aby řemeslná výroba předmětů denní potřeby zlepšila každodenní život lidí a přitom dělníkům přinášela radost z vykonaného díla. V přesvědčení, že tovární práce je příčinou všech hrůz

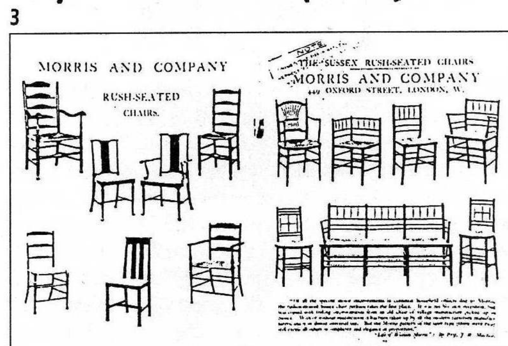
1



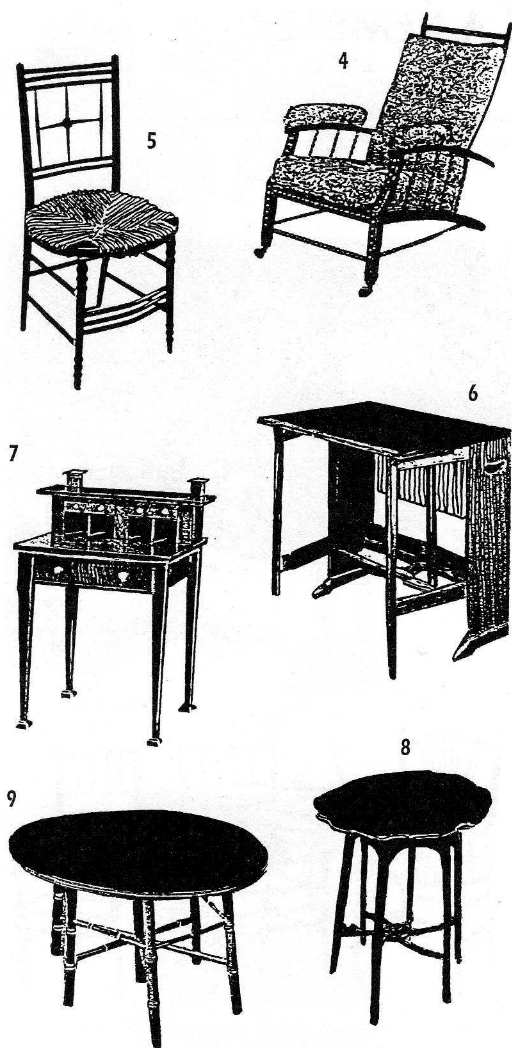
2



3



Obr. 1 Red House, který si William Morris postavil v Bexleyheath v Kentu v letech 1859–1860 podle svých představ. Projekt vypracoval architekt Philip Webb (1831–1915). Červeným domem byl vytvořen protiklad viktoriánským konvencím, které nadbíhaly představám tehdejších horních vrstev společnosti o eleganci. **Obr. 2** Sedací nábytek. Jednotlivé typy byly v manufakturní výrobě od roku 1865. **Obr. 3** Nabídkový leták firmy Morris and company. Katalog byl zájemcům dostupný v roce 1896.



Obr. 4 Křeslo ze sortimentu nábytkových předmětů, vyráběných firmou Morris a spol. Ebenizované dřevo s vloženým čalouněním a se stavitelnou polohou zádového opěradla. Na původním vlněném potahu byl vyvzorován motiv ptáčků uprostřed květů a listů. **Obr. 5** „Sussexská" židle, vyráběná od roku 1866 firmou Morris a spol., se stala jedním z dokladů odporu proti povýšenému šosáctví viktoriánských vyšších společenských vrstev, které se obklopovaly velkosériově vyráběným kýčem. **Obr. 6** Rozkládací stolek od „Art and Craft". **Obr. 7** Psací stolek realizovaný Arturem Haygeteem Mackmurdem v roce 1886. Mackmurd byl tak jako celý jeho podnik „Century Guild" inspirovaný Ruskinem i Morrisem. Snahou a cílem „Century Guild" byla pomoc uměleckým řemeslníkům. **Obr. 8** Stolek s kruhovou stolní deskou, uplatněný v Morrisem zařizovaném interiéru rodinného domu v Standenu. **Obr. 9** Stůl navržený architektem Philipem Webbem, situovaný v ranním pokoji na Standenu.

a ohavností, začal hlásat tak jako J. Ruskin návrat k ruční řemeslné práci. Ve snaze poskytnout lidem příjemnější a umělecky hodnotnější prostředí, připravil spolu se svými spolupracovníky návrhy nábytku, textilu a celou řadu předmětů denní potřeby.

Svými teoretickými pracemi upevnil pozice uměleckého řemesla a realizovanými návrhy nábytkových předmětů ovlivnil i směr vývoje nábytkových předmětů.

Traduje se pověst o tom, že když se rozhodl postavit svůj dům „Red house", nebyl schopen, pro přemíru nevkusu, vybrat si na tehdejším anglickém trhu s nábytkem vhodné zařízení. Proto prý se zrodila firma Morris, Marshall, Faulkner & Co. V ní pak byly nabízeny předměty oproštěné od všech zbytečností, určené praktickým účelům, pro práci i odpočinek.

Prohlížíme-li si z dnešního pohledu leták jeho firmy nebo fotografie realizovaných interiérů, nemusí se nám jevit tak převratnými. Teprve při porovnání s tehdejšími předměty, které naplňovaly viktoriánské domácnosti, vynikne jeho prozíravost. Na realizacích je patrné, že se mu podařilo přiblížit navrhovaný nábytek funkci a materiálu. Reklamní heslo firmy: *„Nemějte doma nic, co nepovažujete za užitečné, vše co vám nepřipadá krásné..."*

Nezajímal ho pouze uživatel – zákazník firmy, ale obracel se kriticky i k tehdejším způsobům výroby a k její kulturní úrovni. Usiloval o prosazení ruční práce v pevném přesvědčení, že: *„Umění má učinit práci člověka šťastnou a jeho odpočinek hodnotným."*

Byl to odpor vůči tehdejšímu používání strojů v továrnách, kdy se dělník stal stroji podřízeným a vykonavatelem monotónních úkonů. Usiloval o to, aby byla používaná práce ruční – řemeslná. Bojoval proti ponížení člověka, které strojová výroba přinášela. Morris vystupoval jak proti průmyslovému vývoji, tak i proti ošklivosti předmětů, které tehdejší průmysl produkoval. Nevěřil, že stroje bude možné používat i jinak, než tomu bylo při bouřlivém rozvoji anglického průmyslu.

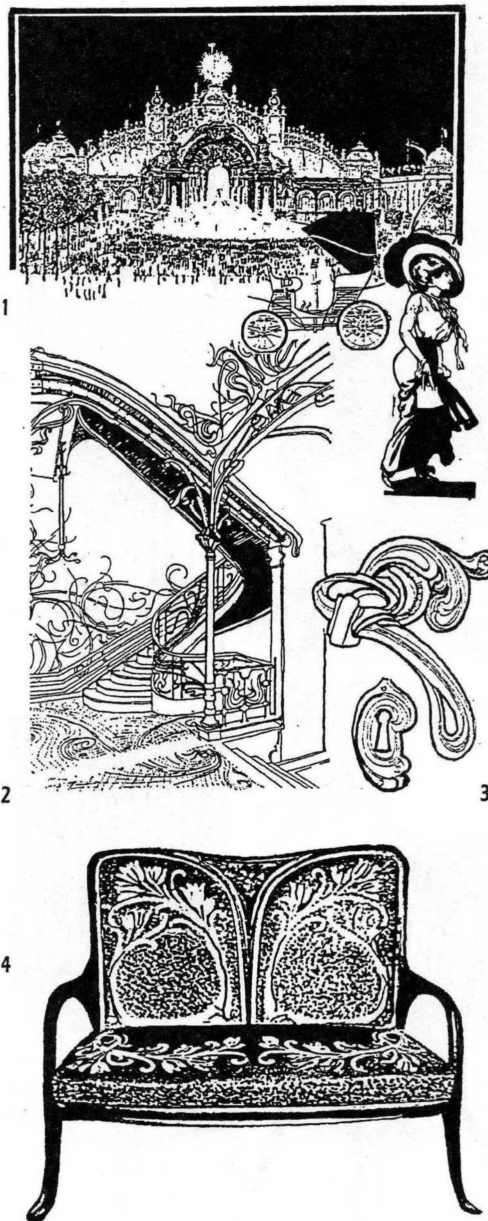
Často se setkáváme s názorem, že toto anglické hnutí s jeho představiteli Williamem Morrisem, jeho oxfordským profesorem Johnem Ruskinem a s výtvarníky, kteří s Morrisovou firmou úzce spolupracovali, dalo základ při tvorbě průmyslových výrobků. Nasvědčovala by tomu skutečnost, že estetice byl přikládán prvořadý a hluboký význam v celém tomto obrodném hnutí. Jejich velmi výmluvná kritika se opírala o hluboké znalosti umělecké historie až po soudobé umění. W. Morris se svými vrstevníky vtiskl nesmazatelnou pečeť ornamentu a uměleckému průmyslu.

KAPITOLA O NÁBYTKOVÉM UMĚNÍ SECESE

Doba krátkého trvání secese, na přelomu devatenáctého a dvacátého století, byla naplňovaná novými objevy ve všech oborech lidské činnosti. Byly to roky rozzářené elektrickým osvětlením, završené zdárnými pokusy o překonání zemské přitažlivosti. Po ulicích velkoměst jezdily první automobily a k nebi se začaly vypínat ocelové konstrukce. Na obloze se objevovaly vzducholodě, oceány brázdily parolodě elegantních tvarů a vynález fonografu zaznamenával děje, které dávno minuly. Změnilo se i tempo života, měřené po staletí krokem koňských kopyt. Pro mnohé to byla doba nebývalé prosperity. V pozadí těchto proměn stály v Evropě sociální problémy, naplněné spory mezi zaměstnavateli a zaměstnanci. Byl to čas poznamenaný hlubokými změnami evropského myšlení, které byly naplněny novými postoji a projevy ve společnosti, v umění, i v architektuře.

Byl to současně i čas, kdy po mnoha desetiletích naplněných pseudohistorismem, ve kterém architektura hledala svůj výraz a nacházela pro tvorbu předlohy v gotice, baroku, rokoku či renesanci, přinesli mladí, odbojní evropští výtvarníci nový dekorativní styl. Toto nové hnutí, která se plně odpoutalo od všech předcházejících forem, pod vlivem atmosféry onoho pozoruhodného času, vznikalo v ateliérech umělců a v dílnách uměleckých řemeslníků.

S novým názorem, se zcela novými výtvarnými činy, se nejprve objevil nový ornament. Ten již nebyl přejímán z jiných dob, tak jako ornamentika a tvarosloví v celém předcházejícím půlstoletí. Po prvním zdomácnění v užitém umění nadchla tato nová orientace výtvarné umělce všech oborů, včetně návrhářů nábytko-



Obr. 1 Při světové výstavě v Paříži, která se stala svým datem konání (1900) branou do nového století, zazářily ulice Paříže girlandami žárovek. Pařížská výstava se stala přehlídkou technického pokroku, ale i přemíry tvarů, dekorů a ornamentů – stala se triumfem secese. (Koláž je tvořena z kresby rozzářeného hlavního paláce, z modelu automobilu Fiat vyrobeného v roce 1899 a ukázky dámské módy.) **Obr. 2 – Obr. 3** Několik desetiletí neukojená touha po vlastním architektonickém stylu došla svého naplnění v práci Viktora Horta. Schodiště v bruselském soukromém domě ing. Tassela (Brusel – Rue de Turin 1893). **Obr. 4** Čalouněná lavice. Navrhl Eugéne Galliard v roce 1900.



vých předmětů. I když náznaky nových přístupů k tvorbě je možné nacházet v Anglii, je jako autor první secesní stavby a prvních interiérů uváděn belgický architekt Victor Horta (1861–1947).

V roce 1893 Horta postavil v Bruselu pro inženýra Tassela dům, který také vybavil podle svých návrhů. Ornamentikou, zcela novou, ztvárnil nejen navrhovanou stavbu, ale i prostory a všechny detaily této pozoruhodné novostavby. Po prvním úspěchu realizoval několik desítek staveb naplněných i v podrobnostech novým tvarováním a novou ornamentikou.

Pravda, dlouho před koncem devatenáctého století někteří výtvarníci vytvářením nové ornamentiky usilovali o nahrazení pseudohistorických romantických prvků novými dekorativními motivy. Po dlouhém období, kdy se tvorba nábytku omezovala na přejímání historických slohů, vznikala hnutí usilující o obrodu nábytkového umění. K realizacím Victora Horty se přiřadili další belgičtí architekti. Byl to především Van de Velde (1863–1957), který ve svých pracích mezi prvními uplatnil principy zcela nového stylu. V kvalitním belgickém výrobním zázemí Serruriera Bovy, který zaměstnával desítky kvalifikovaných nábytkářů – ebenistů, vznikaly nábytkové předměty s novými a objevnými ornamenty.

Ve Francii Émile Gallé (1846–1904), původem sklář, který se věnoval také návrhům pro truhlářskou dílnu v Nancy, uplatňoval na exkluzivních výrobcích i staré technologie – marketerii a intarzii. Jako silně emocionální tvůrce usiloval i o nové ztvárnění nábytkových předmětů.

Secesní architektura a tvorba nábytku, tak jako ostatní umělecké obory, opřela se ve svém rejstříku výtvarných nástrojů především o bohatou strukturu obrysových a ornamentálních křivek. Místo ke starým slohům minulosti obrátili se tvůrci nového slohu

Obr. 5 Émile Gallé v roce 1900 vytvořil etažér. Jeho subtilní nohy v podobě lodyh s plochami zdobenými marketerií a jemnou řezbou byly plně inspirovány přírodou. Z jeho dílen v Nancy, kde byla vytvořena celá škola známá jako „Ecole de Nancy (1884), vycházely nábytkové předměty navazující nejen svým tvarováním a svými křivkami na předlohy z přírody, ale i na francouzské rokoko. **Obr. 6** Mahagonová židle zdobená, bronzovými aplikacemi, navržená Louisem Majorellem (1900–1905). Přední představitelé architektury svými realizacemi sedacího nábytku v duchu secese směřovali stále více k jednoduchosti. **Obr. 7** Stolek – guéridon vycházející z přírodních motivů realizoval Émile Gallé v roce 1909. **Obr. 8** Mahagonový etažér, který byl vytvořen v dílnách v Nancy v roce 1900 podle návrhu Louise Majorella. **Obr. 9** Židle, návrh Eugène Gaillard, na úpravu povrchu sedáku a zádového opěradla využil starou maurskou technologii vzorování kůže.

k nepřeberné studnici inspirací – k přírodě. Po dlouhém období umělecké nerozhodnosti, během kterého se střídaly „rozředěné" nápodoby historických slohů, byl ve světě přírody objeven nový pramen. Tvůrci secese se obrátili k přírodě jako ke svému základnímu světonázoru. Byly to nejprve květinové motivy, posléze abstraktní ornamenty, následně i ornamenty a tvary vycházející z geometrie. Bohatství botanické říše svými motivy se zdálo být nevyčerpatelnou studnicí.

Hlavním formálním prvkem se stala křivka. Dalším motivem secesní ornamentiky byl i éterický typ ženy – subtilní postava s dlouhými vlnitými vlasy. Téma flóry a ženy byly tak oblíbené a často spojované, že vznikl jakýsi hybrid, který byl posléze pojmenován „femmefleur". Další velkou inspirací nového stylu se stala japonská kultura. Po 250 let trvající izolaci se v roce 1868 Japonsko otevřelo světu.

Evropanům byl tak otevřen pohled i na japonskou kulturu bydlení. Japonské stavby a jejich interiéry musely být velkým překvapením. Středověké evropské domy a jejich zařízení obtěžkané pseudohistorickými interiéry byly přímým archaickým protipólem lehkých, vzdušných a prosvětlených japonských interiérů. Rovné linie, hladké stěny, nízké stropy staveb působily zcela nově. Prostory bez zbytečných ozdob, ze kterých bylo patrné, že estetika bydlení je hluboce zakotvená do každodenního života. Překvapením bylo i to, že se v japonských obytných prostorách vyskytovaly nábytkové předměty jen poskrovnu. Inspiraci tvůrcům secese poskytla i barevnost japonského umění.

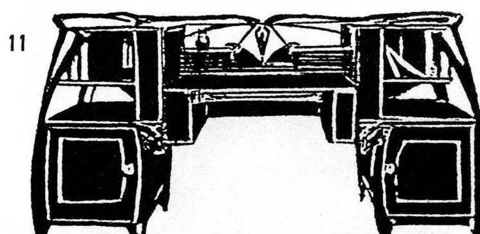
Tak jako celý secesní styl byla i barevnost interiérů spekulativním dílem malířů a architektů. Pod vlivem pozdního impresionismu byly voleny jasné a světlé barvy, které nahradily šedé a kalné tóny pseudohistorických prostorů. Z barev se nejčastěji objevovaly světlé zelené tóny, sladce růžová a fialová. Působivostí nové barevnosti interiérů, spolu s rozevlátými liniemi a novým dekorem, poskytla secese ztvárňovanému prostředí zcela nový a specifický ráz.

Když hovoříme o rozjasnění prostorů, nesmíme opomenout, že krátká doba trvání secese byla i časem prudkého rozvoje elektrického osvětlení. Rozzářily se

10



11

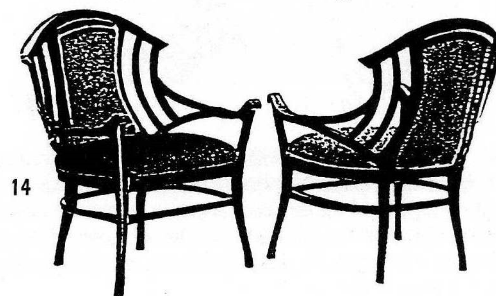


12

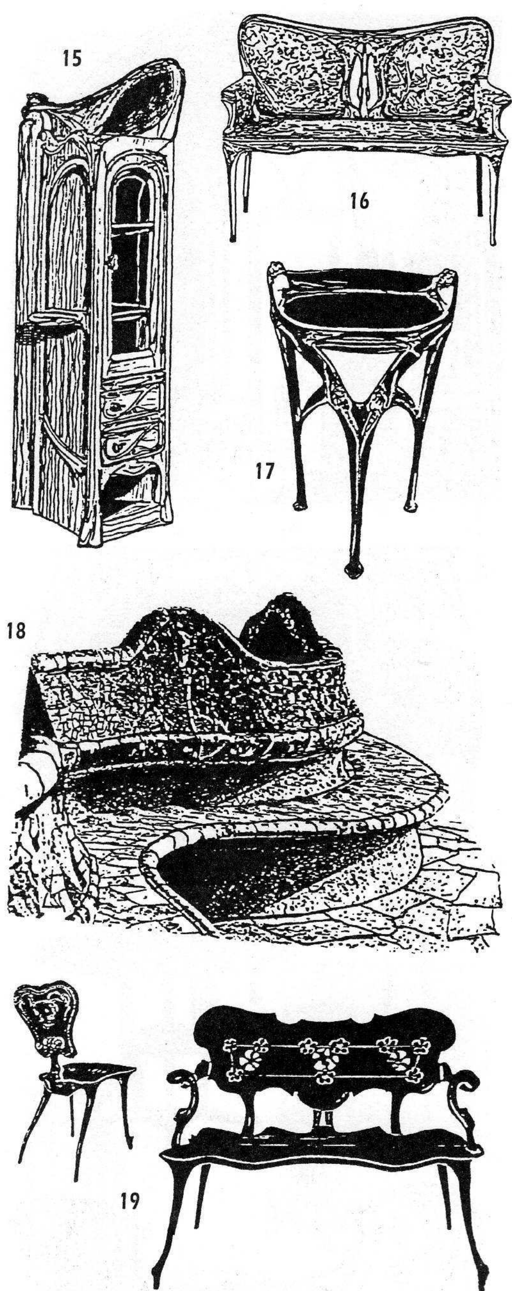
13



14



Obr. 10 Van de Velde předvedl na výstavě mnichovské Secese v roce 1898 „vzorový obytný interiér", současně pak prohlašoval, že obklopení pseudohistorickými předměty vyráběnými moderní technikou ho donutilo, aby si sám navrhl a vytvořil vše co pro život potřebuje – od oblečení, přes nábytek až k jídelním příborům. **Obr. 11 – Obr. 13** Psací stůl a drobný stolový nábytek, které navrhoval na počátku dvacátého století Henry van de Velde. **Obr. 14** Křesla. Zprohýbání všech částí i sedacího nábytku bylo typickou součástí i těchto jeho nábytkových předmětů.



nejen ulice, ale i interiéry. V elektrickém osvětlení zazářil i secesní nábytek. Vynikly jeho tvary a nově pojaté ornamenty.

Ze své kolébky v Belgii tento styl ovlivnil koncem devatenáctého století celou Evropu a v různých zemích dostával různá jména. V Paříži Art Nouveau – podle prodejní galerie mladých výtvarníků. S úspěchem zde byly vystavovány nábytkové předměty G. de Feura, E. Gillarda a E. Collony. Prostory pro galeristu Samuela Binga navrhl Van de Velde. Pro Bingovu prodejní galerii vytvořil pak celou řadu návrhů a vystavoval zde svůj nábytek. Van de Velde po třech letech přijal pozvání výmarsko-eisenašského vévody a přesídlil do Výmaru. Z jeho podnětu se ujal vedení uměleckoprůmyslové školy, která se po válce stala základem Bauhausu, centrem zcela nového pohledu na předmětný svět.

(*Pozn.* V roce 1896 F. Bing založil v Paříži galerii „L´ Art Nouveau" ke které se přidružila pětka novátorů Felix Aubert, Alexander Charpentier, Jean Bampt, Henry Noce, Charles Plumet. Posléze k těmto výtvarníkům přibyl i Van de Velde, který v Bingově galerii často vystavoval.)

Ve Francii vznikla dvě základní ohniska nové výtvarné vlny. Jedna v Paříži a druhá, stejně kvalitní, v Nancy. Vedle již zmíněného Emile Gellého to byly truhlářské dílny Louise Majorella (1859–1926), který novému belgickému stylu vtiskl svůj osobitý rukopis. Rozevláté křivky, znak nového směru, uplatnil při navrhování nábytku architekt Hector Guimard (1867–1942), vůdčí reprezentant Art Nouveau, který se proslavil především tvorbou vstupů do pařížské podzemní dráhy.

Na stoupence secese byla bohatá i střední Evropa. V Německu bylo nové hnutí pojmenované „Jugendstil" podle časopisu „Die Jugend", založeného 1896. Hlavními představiteli byli výtvarníci Otto Eckmann (1865–1920), Herman Olbrist (1863–1927), Josef Maria Olbricht (1867–1908), August Endel (1871–1925), Peter Behrens (1868–1940), Bernard Pankok (1872–1943), Richard Riemerschmid (1878–1957). Secese našla odezvu i v Budapešti, v Polsku, ale i v pracích ruských architektů Michaila Vrubela (1856–1910) a Feodora Shekctela (1856–1926).

Obr. 15 Skříňka, kterou v roce 1900 navrhl Hector Guimard, provedená v náročných tvarech. Art Nouveau bylo od samého počátku luxusním uměním, uplatňujícím náročné materiály. **Obr. 16** Sofa navržená v roce 1900 Georgem de Feure. **Obr. 17** Přístavný stolek – autor Hector Guimard – 1908. **Obr. 18** Vyzděné lavice na terase v barcelonském parku. Guell Gaudí vytvořil současně z jejich ladných křivek i zábradlí. Lavice byly obloženy střepy z keramických obkladaček. **Obr. 19** Sedací nábytek pro vnitřní vybavení Casa Calvet v Barceloně vytvaroval Gaudi (1900) systémem křivek a bizarních tvarů. Hyperbarokní temperament katalánského tvůrce s tvořivou obrazotvorností a technickou odvahou zařadil Gaudího mezi průkopníky moderní architektury.

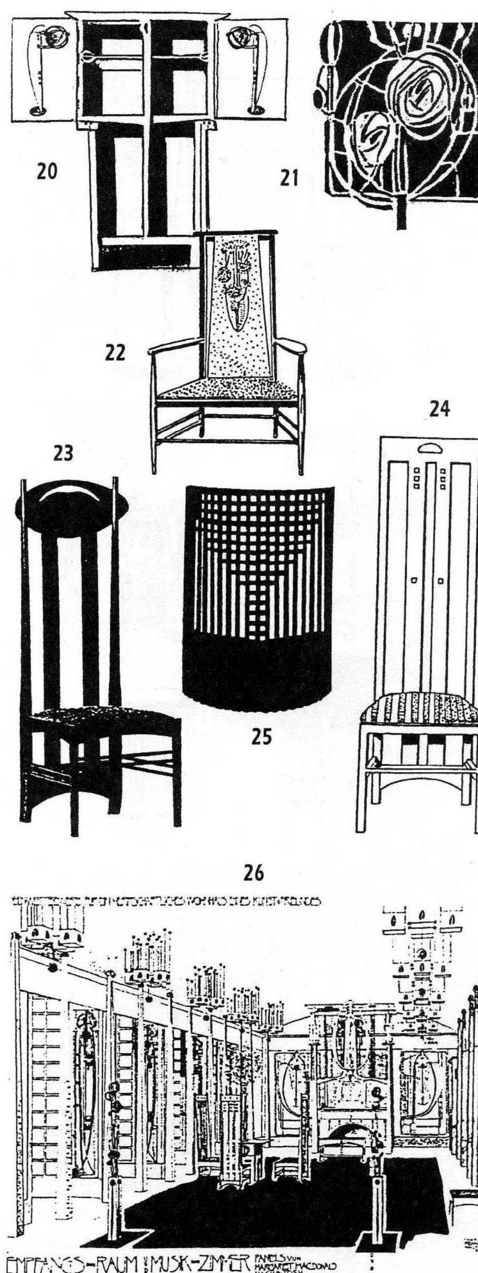
Secese byla novým proudem, který našel své vyznavače i ve španělské Barceloně a v Katalánsku. Zde půdu pro vznik prvních tvůrčích center secese připravil Antonio Gaudí y Cornet (1852–1926) v Barceloně a v Katalánsku zcela osobitým – subjektivním výrazem. Vytvořil dlouho před vzedmutím secesní vlny již v letech 1885–1889 palác pro velkoprůmyslníka a rejdaře E. Güella a řadu dalších staveb. Jeho práce předstihly časově nástup evropské secese. Ve svých pracích uplatnil Gaudí jako své niterné tvůrčí přesvědčení nejen rozvlněnou křivku, ale neopakovatelným způsobem realizovaný každý detail. Nacházel nekonvenční využití materiálů, které ztvárňoval jako sochařská díla a barevné kombinace neobvyklé působnosti. Nápadná odlišnost, kterou vtiskl stavbám i jejich nábytkovým předmětům, nás opravňuje k poznámce, že jeho práce je vlastně při našem řazení nezařaditelná. Vymyká se svoji originálností zcela tvorbě jak stavebních děl, tak i mobiliáře.

Za protipól Gaudího tvorby můžeme považovat anglickou secesi, pojmenovanou Modern – Style.

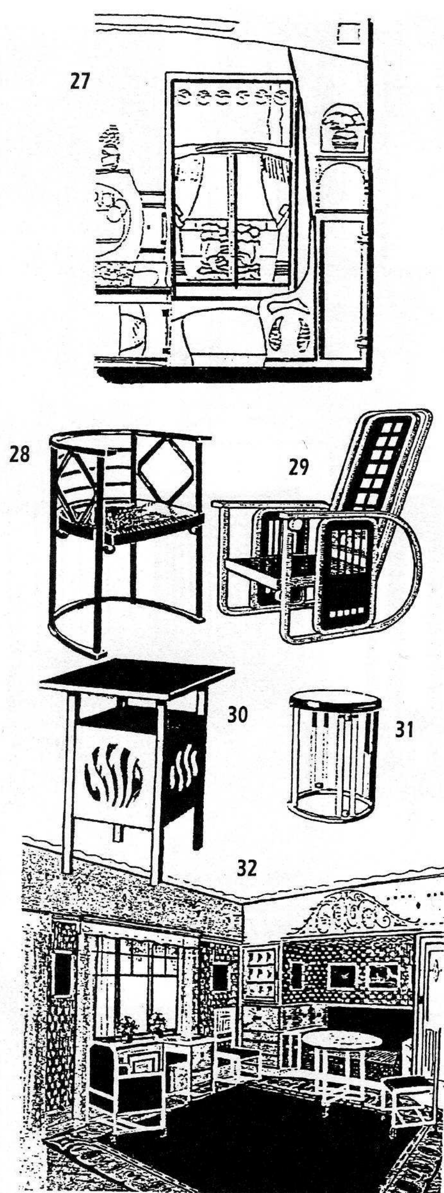
Propagátorem nového směru, v Anglii přijímaného velmi vlažně, byl londýnský časopis „Studio" a nejvýraznějším představitelem nového stylu byl Charles Rennie MacIntosh (1868–1928). Originálními návrhy a realizacemi byl severským protipólem Gaudího. Osobitým projevem byli diametrálně a novátorsky odlišní od všeho, co v té době, zatížené viktoriánským stylem, vznikalo v Británii. Ve spolupráci se svoji ženou Margaret MacDonaldovou a její sestrou Frances vytvořil MacIntosh zcela nové pojetí nejen interiérů, ale i nábytkových předmětů.

Střízlivá forma a rafinovaná kombinace barev bílé a černé, barvy lila s olivově zelenou, byly revolučním činem proti tehdejším temným viktoriánským interiérům. Nábytkové předměty nejenže nehýřily křivkami, ale byly tvořeny bez účasti bohatých řezbářských prací. Mořený a často jen bílou barvou natíraný nábytek byl zdoben barevnými ozdobami, které připomínají drahokamy. V prosvětlených místnostech, střídmě vybavených nábytkem kubických tvarů, byly všechny prostory komponovány jako ukončené celky. To byl konečně přístup všech tvůrců nového hnutí.

Přímkový dekor a střídmý geometrický ornament, spolu s rozjasněnými interiéry, byl uplatněn ve všech



Obr. 20 Kabinet z roku 1902. V celém MacIntoshově díle je patrný vliv prostoty japonských interiérů. Jednoduchost, která vzbuzovala dojem strohosti. Ve svých realizacích navodil tímto způsobem upřednostnění jasnosti a přitom expresívnosti před tehdejšími formálními zásadami akademických škol. **Obr. 21** Decentní ozdoby MacIntoshova nábytku, umisťované na hladkých plochách mořeného či bíle natřeného nábytku, působily jako vkusné šperky a povyšovaly tak úroveň každého nábytkového předmětu. **Obr. 22** MacIntoshův sedací nábytek připravený pro výstavou v Turíně v roce 1902. **Obr. 23 – Obr. 25** Sedací nábytek pro interiéry realizované MacIntoshem v Glasgowě. **Obr. 26** Interiér hudební síně řešené nezvykle, účelně a samozřejmě se smyslem pro míru celkového uspořádání.



Obr. 27 Část interiéru vídeňského domu Stift v roce 1898. Návrh Josefa Marie Olbrichta, asistenta profesora Otto Wagnera a opavského rodáka. **Obr. 28 – Obr. 29** Sedací nábytek Josefa Hoffmana je dokladem toho, jak architekti chápali své poslání celistvě, jako tvorbu komplexního prostoru a považovali návrhy interiérů včetně nábytku za přirozenou součást svých projektů. **Obr. 30** Přístavný stolek, vytvořený podle návrhu Josefa Hoffmana. Dekorativní účin jeho tvorby byl zaměřen na sjednocení rozdílných materiálů a na jednotu uměleckého výrazu. **Obr. 31** Sedačka (autor Josef Hoffman) **Obr. 32** Vídeňská secese – návrh pokoje mladé dívky (autor Otto Struck, 1908).

dílech MacIntoshových staveb. Významnou stavbou byla ve městě stavba Výtvarné školy a několik čajoven, ve kterých celkové pojetí prostorů navozovalo využitím rastrů zvláštní atmosféru. Tvorba jeho interiérů ovlivnila secesní architekty ve Vídni a v Mnichově.

Ovlivněna několika prameny nebyla secese jednotným stylem ve smyslu minulých slohových období. Vedle stylizovaného naturalismu a v Belgii zrozené secesní linie vznikla ornamentika založená na geometrii, na přímých liniích a současně i zcela střídmém zdobení. Secese se stala pojmem, který vyjadřoval řadu různých, často až protichůdných výtvarných názorů. Stala se tím i svědectvím o generačním rozvrstvení autorů a specifika jednotlivých zemí. Měla tolik tváří, kolika národnostními prostředími a tvůrčími individualitami prošla. Pro potvrzení těchto slov stačí uvést rozdílnost mezi anglickým a především skotským Modern stylem a italskou tvorbou nazvanou Floreale.

Zatímco skotský a anglický směr měl možnost opřít se o tradiční klasicismus a byl oproštěný od dekorativních přívažků, Italové se projevili dekorativností. Secese zapustila své kořeny ve Vídni i v Praze. Ve Vídni v roce 1898 ve svých dvaadvaceti letech založil Josef Hoffmann spolu s dalšími bouřliváckými vrstevníky vídeňskou skupinu secese.

K hnutí Sezesion, u jehož vzniku stáli vedle malířů v čele s Gustavem Klimtem i architekti Kolman Moser (1868–1916), Joseph Maria Olbrich (1867–1906) se k mladým tvůrcům svými pracemi připojil profesor vídeňské školy architektury Otto Wagner (1841–1918). Tato osobnost byla významná i pro české architekty, kteří tehdy studovali ve Vídni. Wagnerův význam spočíval především v idejích, které proklamoval.

Pod vedením Josefa Hoffmanna vznikly v roce 1903 Wiener Werkstatte (Vídeňské umělecké dílny), které se staly základnou pro rozvoj nábytkového umění v duchu secese. Vznikal zde formální styl, již zaštítěný průmyslem. Vídeň pod vlivem výstavy MacIntoshovy glasgowské školy se stala šiřitelem geometrického ornamentu. Ten zřejmě proti rozevlátým křivkám francouzského Art Nouveau svojí přiměřeností víc vyhovoval místní tradici. Nad volnou kompozicí rostlinných motivů a křivek převládl v tvorbě vídeňských architektů geometrický tvarový řád. Na svých stavbách a v návrzích nábytku uplatňoval nejen J. Hoffman ale i Koloman Moser, Gustav Seigel jemný detail vycházející z čtverců. Výrobky Wiener Werkstätte, charakteristické převažujícím využitím geometrických forem navodily u některých komentátorů poznámky, že v tvorbě vídeňských architektů došlo k diktatuře čtv

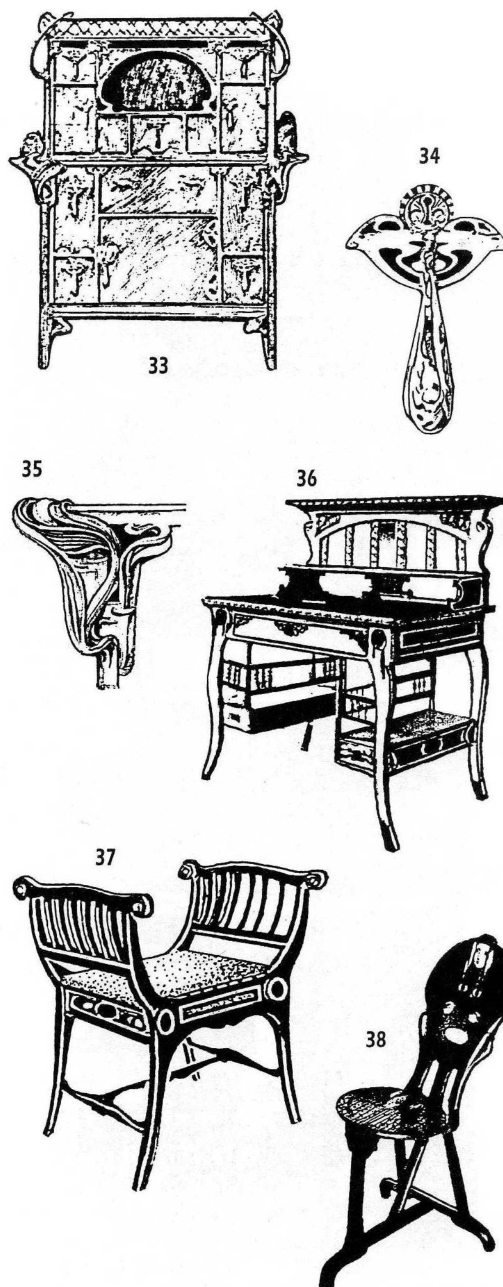
ce. Dalším z Wagnerových žáků byl Slovinec Josip Plečnik (1872–1957), který přenesl secesi do Lublaně a který se po první světové válce svým osobitým a zcela nekonvenčním dílem zapsal do historie architektury mladého Československa. Ve Skandinávii byla secese pojmenována Skonvirkestil. Nové výtvarné úsilí proniklo i na Balkán a přeneslo se do severní a jižní Ameriky. Evropská společenská elita od samého počátku přijala tuto novou vlnu jako svůj životní sloh.

Secesní ornament a secesní tvarosloví vtiskly své znaky i těm nejprostším předmětům. Nový názor pronikl bytovým zařízením, architekturou, ale i reklamou a módou. Ovlivnil i manžetový knoflík pánské košile. Cílem tvůrců nového stylu byla komplexní účast všech umění při utváření předmětů všedního dne. Typickým představitelem široké všestrannosti byl i Alfons Maria Mucha (1860–1939), spolutvůrce nového stylu, ale i jeho symbol. Vedle své rozsáhlé vlastní tvorby navrhl reprezentační Fouguetovu prodejnu klenotů v pařížské ulici Rue Royal, pro kterou vytvořil projekt celého interiéru. Alfons Mucha navrhl nábytek, koberce, doplňky, ale i portál této prodejny. Pro Světovou výstavu v Paříži vytvořil i návrh pavilonu. Řešil vzhled příborů, jídelních lístků a vinět. Nový názor pronikl bytovým zařízením, veřejnými prostorami, architekturou i módou. Úkolů z různých oborů se v celé jejich šíři ujímali umělci působící v novém stylu.

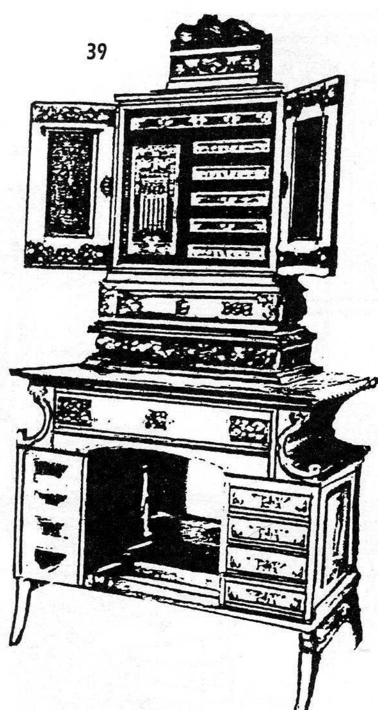
Ještě koncem devatenáctého století většina nábytkových předmětů, kromě sedacího nábytku z ohýbaného dřevěného hranolku, byla vyráběna v řemeslnických dílnách a v manufakturách. Současně s vysokou náročností na řemeslné zpracování navržených předmětů narůstal i význam jednotlivých uměleckých řemeslníků. Pro svůj rukopis, který do svých děl vkládali byli mnozí z nich hodnoceni rovnocenně s malíři či sochaři. I z jejich dílen vycházela často pozoruhodná díla, svými tvary a ornamenty nezatížené minulostí.

„Ve jménu nového umění i u nás vznikla tvorba interiérová, naturalistická; v podstatě romantická, která měla u některých architektů ráz francouzské koketní lehkosti, u jiných spíše vídeňské fešnosti“. J. E. Koula

Ať byla inspirovaná pařížským Art Nouveau nebo rakouskou „sezecion“ byla méně zdobná a také střízlivější. Do Prahy pronikla secese především zásluhou Bedřicha Ohmana (1858–1927) – úprava divadla Varieté v Karlíně, kavárna Corso, hotel Central. I přední představitel české architektury Jan Kotěra, vycházel ze secese. Směřoval však k jednoduchosti. Je to patrné na Národním domě v Prostějově a jeho interiérech. Je pochopitelné že tento směr, jako směr romantický, citový



Obr. 33 Návrh kabinetu – tužková kresba Alfonse Muchy z roku 1902. **Obr. 34** Úchytka navržená Alfonsem Muchou. **Obr. 35** Detail – návrh na řezbářsky provedené nároží (Alfons Mucha). **Obr. 36 – Obr. 37** Psací stůl a sedačka – návrh Josef Fanta. **Obr. 38** Židle navržená Janem Kastnerem – profesorem řezbářské speciálky pražské Umělecko průmyslové školy, 1899.





Obr. 39 Kabinet z javorového dřeva, zdobený bronzovými plaketami a koženými výplněmi. Kabinet byl součástí interiéru na světové výstavě v Paříži v roce 1900. Autor Josef Fanta. **Obr. 40** Souběžně se secesí se objevil u nás folklórismus. Jeden z představitelů, Dušan Samo Jurkovič, dokázal z motivů evropské secese, lidové architektury vytvořit osobitou syntézu interiérů. Jurkovičovy interiéry na Rezku byly osvobozeny od klasické reprezentační strnulosti a inspirovány lidovým nábytkem.

měl blízko i k foklóru. Dotvrzuje to i Kotěrou v roce 1902 navržená strašnická Trmalova vila, ale především práce Dušana Samo Jurkoviče (1868–1947), Jana Kouly (1855–1919) a Josefa Fanty.

Jakmile se nový styl rozšířil z předmětů unikátních a výstavních do obecného užívání, počal být spojován s oním starým romantickým názorem na zařizování prostorů – na pouhou dekoraci ploch nábytku. Stejně tak rychle, jak celé nové hnutí vzplálo a naplnilo předmětný svět, tak rychle pozbylo obliby. Je nutné si také uvědomit, že secese, která zasáhla výrazně nábytkovou tvorbu, byla často jen pouhou vnějškovou změnou ornamentu. Pomocí strojní výroby byly napodobovány výrobky, které měly mít charakter řemeslného zpracování. Ozývaly se hlasy, kladoucí rovnítko mezi kulturní vyspělostí a oproštěním předmětů denní potřeby ornamentu. V roce 1908 nadepsal architekt Adolf Loos jeden ze svých článků: „Ornament a zločin".

Vyjádřil v něm názor, že *„...lze položit rovnítko mezi revolucí kultury a odstraňováním ornamentu z užitkových předmětů."*

Jeho útok byl namířen nejen proti přežívajícímu pseudohistorickému dekoru, ale proti secesi. Na její adresu poznamenal, že jednou bude zostření trestu ve věznicích spočívat v tom, že cela bude zařízena secesně podle návrhů profesora Van de Velda, který se stal předním představitelem celého hnutí. Obrat, který nastal by bylo možné nazvat hysterií. Když však dnes pohlížíme na secesi se stoletým odstupem, uvědomujeme si, že toto hnutí bylo úvodem k modernímu navrhování nábytku.

Otevřelo široké pole vynalézavosti a vedlo k uskutečňování nových tvůrčích nápadů bez svázanosti s minulostí, s pseudohistorickými styly 19. století. Z hlediska nábytkového umění byl nový proud nejen posílením, ale i obnovou umělecko – řemeslné tvorby. Přitom secese byla prvním pokusem používat práci strojů (přiměřeně technickému vývoji v době přelomu devatenáctého a dvacátého století) bez napodobování a nahrazování řemeslnické výroby. Byla i preferencí dokonalého detailu. Secese, která zdůrazňovala estetické hodnoty a kvalitní práci s materiálem se stala v mnohém pramenem soudobého návrhářství. Toto výtvarné vzepětí bylo spojovacím článkem mezi myšlenkami a činy hnutí Williama Morrise a jeho druhů z hnutí „Art and Craft". Navázalo na teoretické proklamace hlásané architekty Semperem a Wagnerem a stalo se spojnicí s tvorbou nábytku dvacátého století.

KAPITOLA O ČESKÉ MODERNĚ A NÁBYTKOVÉM UMĚNÍ

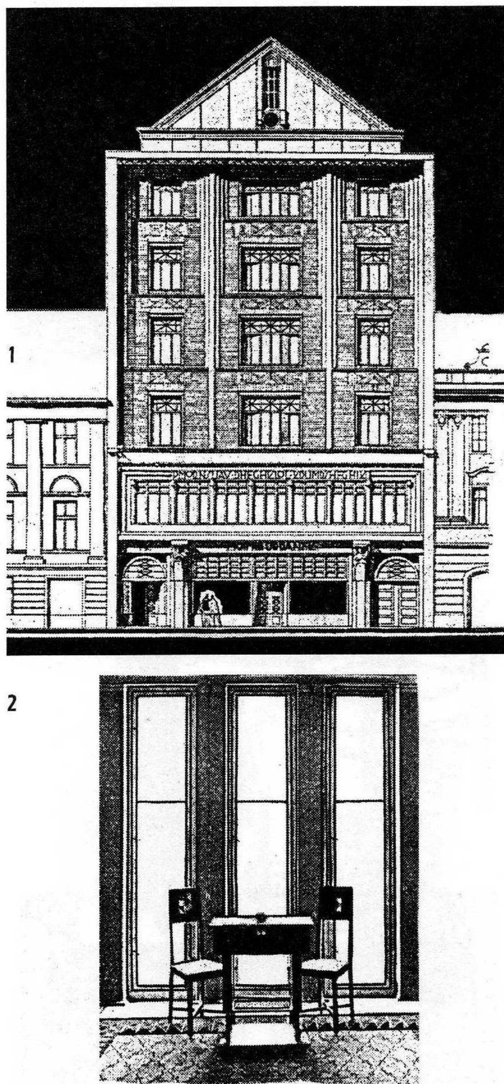
Málokdy bylo v historii architektury i nábytkové tvorby v tak krátkém období soustředěno tolik nových myšlenek, jako na počátku dvacátého století. Přitom architektura tonula svým pseudorenesančním tvarováním a současně rozevlátou secesí na samém pokraji všeho, co měla poskytovat. Moudré rady vídeňského profesora Wagnera, učitele mnoha českých architektů, a teoretické práce architekta Loose, vyzývající k pravdivému uplatňování materiálů, k nezastřenému přístupu ke konstrukci a funkci, poskytly pevnou základnu dílům české individualistické moderny.

Mezi mnohými kritickými hlasy se ozval i F. X. Šalda, který kolem roku 1900 ukazoval na východisko z konvence – na novou cestu k tvorbě prostých a účelných tvarů. Ukazoval směr bez nakupených ornamentů, bez laciné líbivosti, který mohl vyvést architekturu z přemíry „ozdobnictví".

„Nová technika stvořila i novou mluvu formovou, nový svět tvarů. Neznám hned tak podivně velkého a drtivého architektonického dojmu, jak ten, kterým působí veliký železný most, holý a prostý. Jak malicherně vypadají vedle toho kamenné stavby našich měst se svými tak zvanými estetickými fasádami, se svými kupolemi, sloupy uloupenými z renesančních paláců. Jaká podvodná maškaráda, jaká hnusná fraška a parodie umělecké poctivosti a pravdy. Nová krása je krásou účelu, vnitřního zákona, logiky a struktury – to je postulát moderního estetického citu."

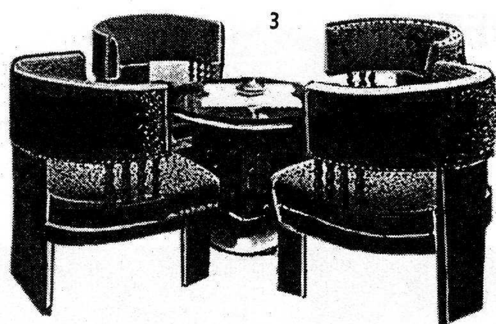
Jako reakce na přemíru secesní originality a dekoru projevila se již v prvních letech nového století v pracích architektů snaha po úměrnosti a střízlivosti. Byla to snad i snaha po odosobnění a zvědečtění, snaha po účelnosti, která vedla architekty k tzv. individuální moderně. To se již vývoj architektury vzdaloval od secesního romantismu, od rozevlátých křivek ke geometrické vyváženosti, od folklórismu naplněném lokální notou k mezinárodnímu evropanství. Tvorba nábytku se navracela ke tvarovému klidu, zjednodušováním nábytkových předmětů až na základní tvary.

Hranolovitost byla uplatňována u skříňového nábytku, kde měla své opodstatnění. Byla nejen účelná, ale vycházela i z logiky konstrukce. Tvary úložného

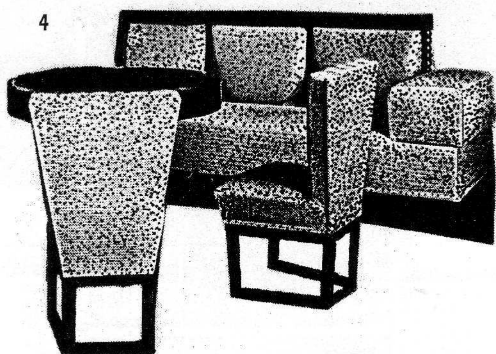


Obr. 1 Fasáda v duchu individuální moderny. V řadě architektonických nově pojatých děl české architektury se vyjímaly práce architekta J. Kotěry. Jedním z příkladů je i návrh z roku 1911 na dům M. Urbánka v Praze. **Obr. 2** Střízlivé tvarování, oproštěné od přemíry ornamentů, uplatnil Otakar Novotný i na nábytku pro „vedlejší" prostory.

3



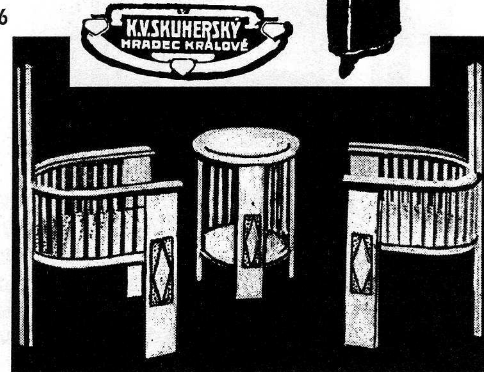
4



5



6



nábytku se přitom neměnily. Tvůrci moderny ale hranolovitost uplatňovali také i u nábytku sedacího. Oproti často až bizarním secesním tvarům sedacího nábytku, který poskytoval pohodu sezení, vznikala křesla, židle a lavice formalisticky stylizovaná do geometrického řádu, často i na úkor jeho pohodlnosti. I když se individualistická moderna vymanila z přemíry dekorativnosti a oprostila od pseudohistorismu, zůstávaly povrchy výtvarně členěny a zdobeny střídmým geometrickým ornamentem. Přitom přes zevní proměny nábytek zůstával ve svém složení velmi tradiční. Tradiční zůstávalo i umístění jednotlivých nábytkových předmětů v prostoru.

Ložnici vévodil manželský „katafalk", po jeho obou stranách noční stolky a nezbytná „toaletka", dále pak dvoudílná a třídílná skříň. Jídelna zůstávala vyplněna sestavou jídelního stolu se židlemi, situovanou ve středu prostoru, ve kterém nesměl chybět bufet a servírovací stolek. Reprezentačním prostorem byl salon, spoře užívaná místnost se čtyřmi křesly kolem konferenčního stolku.

Tento archaismus, přetrvávající z devatenáctého století, byl pozvolna měněn teprve příkladným řešením půdorysných dispozic u realizací tehdejších předních českých architektů, kterými byli především František Roith (1876–1942), Antonín Engel (1879–1959) a z mladší generace architekti Josef Gočár, Otakar Novotný a Pavel Janák, kteří začínali působit v atelieru Jana Kotěry, představitele české individualistické moderny. Kotěra tehdy formuloval zásady nové tvorby zcela jednoznačně: *„Architektonická tvorba má na zřeteli prostor a konstrukci, nikoliv tvar a výzdobu. První je vlastní pravdou architektury, druhá může být nanejvýše vyjádřením této pravdy. Nová forma může vzniknout nikoli z estetické spekulace, ale toliko z nového účelu, z nové konstrukce. Každé hnutí, které by nemělo své východisko v účelu a v konstrukci, nýbrž mělo svůj vznik ve formě, zůstává nutně romantickou utopií."*

I když šlo vzhledem k počtu realizací o malý krůček, stala se i „individualistická moderna", jak ji pojmenovali funkcionalističtí teoretici, dalším výrazným vykročením do dvacátého století.

Obr. 3 Sedací souprava – interiér Jana Kotěry – věcný a střízlivý. Navrhované interiéry patřily mezi nejdokonalejší, jakých bylo u nás v té době dosaženo.Kotěra byl v Čechách první, kdo otevíral okna do Evropy. **Obr. 4** Sedací souprava navržená J. Gočárem pro jeden z pražských salonů tak jak byly v duchu moderny vybavovány. **Obr. 5 – Obr. 6** Císařská a královská továrna na nábytek K. V. Skuherský v Hradci Králové ve svém katalogu sloužícími propagaci výrobků v prvních letech dvacátého století nabízela jednoduchý a přitom elegantní sedací a stolkový nábytek oprostěný od přemíry dekorativních prvků.

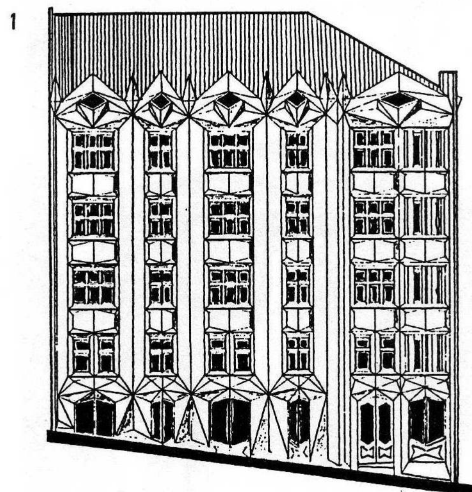
KAPITOLA O ČESKÉM KUBISMU A TVORBĚ NÁBYTKU

Pařížský kubismus s abstraktními díly Pabla Picassa a Georgenese Braqua nastolil ve výtvarném umění počátkem dvacátého století nové otázky. Jejich analýzy na plochách malířských pláten směřující k trojdimenzionálnímu prospektu navodily pro umění zcela nové podněty. Kubistické přetváření skutečnosti se rozšířilo v pracích mnoha umělců po celé Evropě. Čeští architekti v letech zrození kubismu v malířském umění a v sochařství plně navázali na francouzský malířský směr a předběhli tak svou dobu.

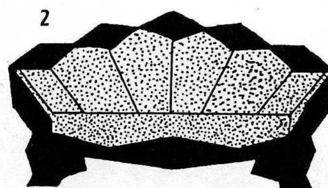
V letech, kdy individualistická moderna svoji strohostí, střízlivostí, a věcností neposkytovala nastupující generaci dostatek možnosti k uměleckému uplatnění, nastoupila svoji tvůrčí cestu i skupina mladých českých architektů. V krátkém období před první světovou válkou vystoupili proti racionalitě moderny Pavel Janák (1882–1956), Josef Gočár (1880–1945), Vlastislav Hofman (1884–1964), Josef Chochol (1880–1956), ale i Otakar Novotný (1880–1958), Antonín Procházka (1882–1945) a Rudolf Stockar (1886–1957), ale i individualista Emil Králíček (1877–1930). Tito mladí architekti našli svůj osobitý výraz v typicky českém kubismu. Odmítli nejen historismy a secesi, ale i cesty racionálních tvarů.

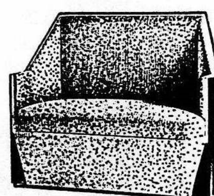
Český kubismus v architektuře vzešel z niterné potřeby vyvolávat svými díly dramatické pocity. Byl úsilím po vytvoření předmětného světa, které by posunulo architektonickou tvorbu od racionality moderny, chladné a objektivní, k ryze výtvarným a vyšším hodnotám. Byl to především odpor proti soudobým názorům starší generace a současně i snaha po nalezení nového českého výrazu v architektonické tvorbě – snaha po jejím odlišení od tehdejší evropské moderní architektury. Odpor byl vystupňován konfliktem s názory členů Mánesa. Po ostrých diskusích, které následovaly po výstavě kubistických obrazů, ostentativně vystoupili

1

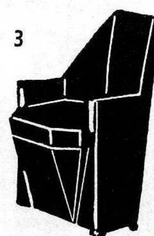


2

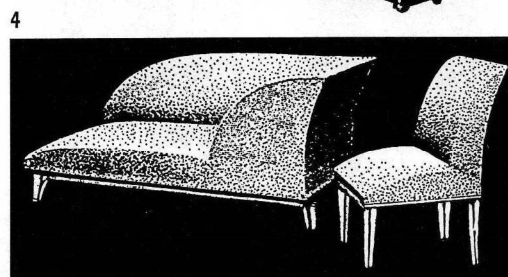




3

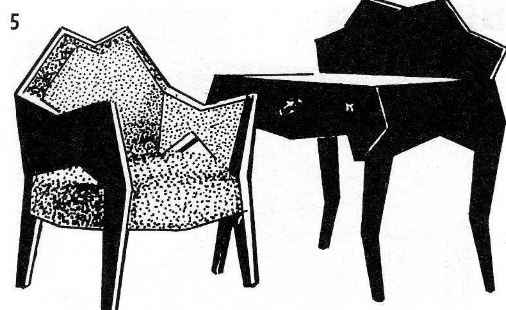


4

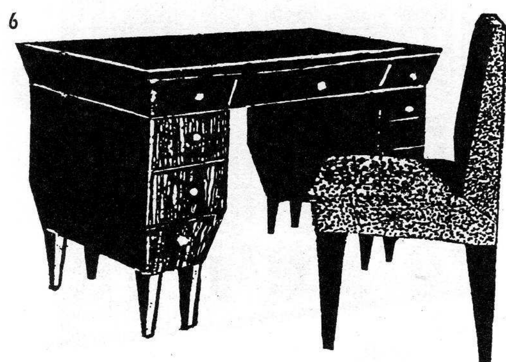


Obr. 1 Nájemní dům navržený roku 1913 s důslednou modelací fasády v duchu kubismu Josefem Chocholem v Praze – Neklanova ulice 30. **Obr. 2** Pohovka – Josef Gočár, 1913. **Obr. 3** Pohovka a křeslo – vybavení Anglického kroužku v pražském Obecním domě podle návrhu Josefa Chochola z roku 1911. **Obr. 4** Pohovka a křeslo podle návrhu Vlastislava Hofmana (veřejnosti předvedeno při instalaci výstavy prací Skupiny Výtvarných Umělců v Obecním domě města Prahy roku 1912).

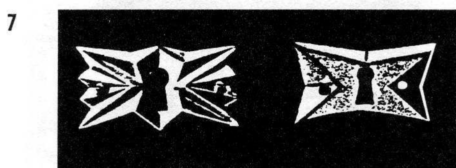
5



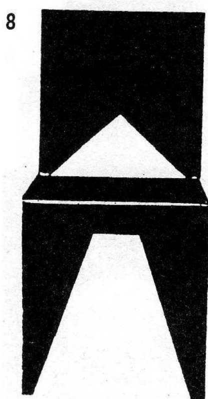
6



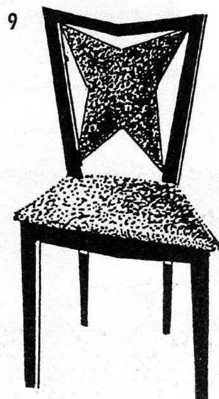
7



8



9



z Mánesa mladí architekti a postavili se po bok sochařům a malířům, kteří se ve svých dílech vyjadřovali rozloženými kubistickými formami.

(*Pozn.* – Architektura, tak jako kubistické výtvarné umění, ale i tvarování nábytku, vznikaly ze sváru s hodnotami uznávanými v 19. století. Realizace českých architektů tvořících v duchu kubismu se staly dokladem skutečnosti, že u nás byly v architektuře rozbity konvence slohových epoch.)

V roce 1911 založili v Praze „Skupinu Umělců Výtvarných" a Pavel Janák v „Uměleckém měsíčníku", vydaném „Skupinou", vystoupil se zásadním programem. Pod názvem „Hranol a pyramida" formuloval základní postoje mladých umělců:

„...architektonická krása je stavěná jen stavbou hmot a její krása spočívá ve zdramatizované rovnováze hmot."

Podrobil kritice stávající moderní architekturu, která sice provedla očistu od pseudohistorické dekorativnosti, ale nedokázala, podle mladých architektů, přinést nic víc než strohost bez hlubších duchovních aspektů. Na základě gotických jehlanů a egyptské pyramidy Pavel Janák zdůrazňoval význam diagonály a šikmých ploch. Zdůrazňoval, že právě pomocí těchto přístupů k tvorbě je možné dospět k vrcholnému dynamickému a plastickému účinku. Umělecký program, který se hlásil k novému směru tvorby, byl formulován současně s prvními návrhy a prvními realizacemi. Byla to expresivní hra – deformace tvarů – opírající se o podobu krystalů.

Hra divoká a hra dramatická, vycházející z úsilí po výtvarném překonání hmoty. Bylo to i architektonické vyjádření krystalů, dokazujících nenapodobitelný architektonický princip přírody. Šikmá plocha a jednoznačně vyjadřované úsilí po uvedení hmoty do pohybu – dynamika – se staly základem celé tvorby mladých architektů. Bylo to současně hledání čistého výrazu bez dalších přidávaných dekorativních prvků.

Obr. 5 Psací stůl a čalouněné křeslo s područkou – Josef Gočár 1913. Tvůrci českého kubismu odmítali vycházet pouze z tradiční vertikály, horizontály a pravého úhlu. Na první místo byla kladena forma a abstrakce, nikoli technika a materiál. Navrhované předměty plně odpovídaly prohlášením a přesvědčení mladých architektů, že: „...architektura je věcí formy, nikoli účelu, materiálu a nemá – pokud je ještě myšlenkou v duchu a neztělesněnou hmotou – žádných hranic" /P. Janák 1910/. **Obr. 6** Psací stůl a celočalouněná židle. Autor Vlastislav Hofman. **Obr. 7** Nábytkové kování, podle návrhu Pavla Janáka z let 1912–1914. Šikminy se uplatňovaly na každém kusu nábytku a nebyly vynechávány ani na nábytkovém kování. **Obr. 8** Židle, návrh Vlastislav Hofman, 1911–1912. **Obr. 9** Židle, návrh Pavel Janák, část soubo

Vlastimil Hofman, který se zúčastnil formulování tezí nového hnutí, poznamenal: *„...je nutno se omezit na jistý smysl hladkosti a čistoty, jež jakožto obecný předpoklad je vlastní všem užitkovým předmětům moderní doby."*

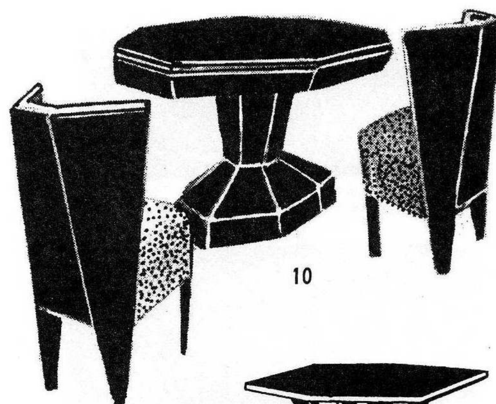
Tvorba českých architektů tímto přístupem k navrhování provedla konečnou očistu od pseudohistorických forem. Český kubismus se radikálně rozešel s ornamentem historismu a secese. Ornamentem se stávaly jednotlivé předměty samy o sobě. Architekti zapojení do kubistického hnutí usilovali tímto způsobem o vytvoření slohové jednoty a jednotlivými tvůrci vyhlašované programy zbavovaly architekturu předsudků.

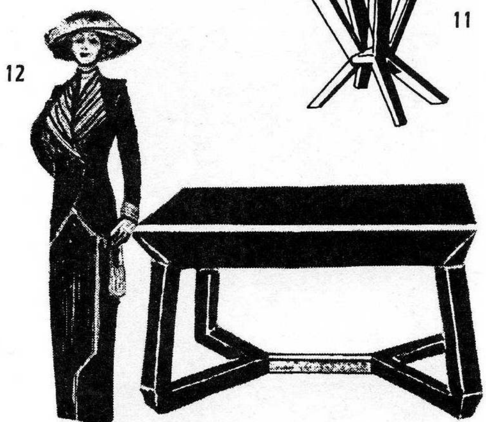
Koncem minulého století zaznamenala nejen Praha, ale i ostatní města Českého království velkou stavební vlnu. Zvýšená potřeba při vybavování interiérů byla vyplňována nábytkovými předměty, které v té době byly vyráběny ve značných objemech, bez výtvarných hodnot, se směsicí různorodých ornamentů. Přes pozoruhodnou secesní epizodu, přes snahu o moderní interiéry, byly při tvorbě nábytku stále jen rozmělňovány dekorativní prvky. Byla to zcela rutinní produkce výrobců nábytku. Za této situace bylo v Praze roku 1908 vytvořeno družstvo Artěl, (Ateliér pro výtvarnou práci), stejně jako Wiener Werkstätte usilující o tvorbu výtvarně kvalitních předmětů. Ve svých inzerátech se Artěl představoval jako: „Umělecký průmysl všeho druhu". Jeho cílem bylo vzkřísit a probudit smysl pro výtvarnou práci a vkus v každodenním životě.

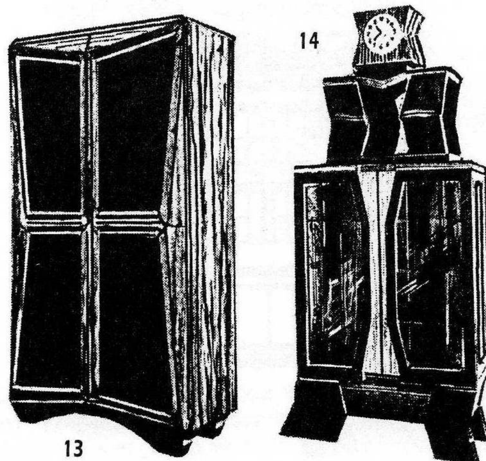
Iniciátoři Ateliéru pro výtvarnou práci prohlašovali že: *„...každý užitkový předmět je dosti cenným, abychom se snažili nalézti mu v dobrém materiálu účelný a krásný tvar."*

Z iniciativy Pavla Janáka a Josefa Gočára, ve spolupráci s podnikateli, byly také v roce 1912 založeny Pražské umělecké dílny, které vyráběly především nábytek a drobné umělecké předměty. Výtvarná práce v prvních letech dvacátého století byla spojována s řemeslnou realizací. Přitom se technické zázemí pro výrobu nábytku předních českých architektů skládalo z drobných dílen a z nevelkých manufaktur.

Řemeslná virtuozita českých truhlářů poskytovala zde široké možnosti realizace konstrukčně složitých návrhů kubistického nábytku. Umožňovala stavbu i těch nejnáročnějších předmětů. Jen díky jejich řemeslnickým schopnostem mohli čeští architekti experimentovat v du-

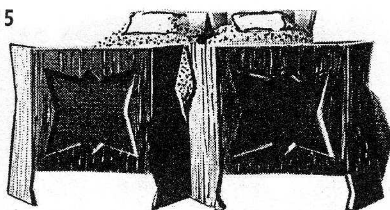




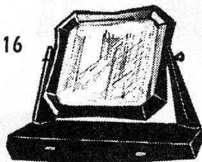


Obr. 10 Stůl a čalouněné židle, které byly součástí první výstavy Skupiny. Jídelní souprava vytvořená podle návrhu Josefa Gočára (1912). **Obr. 11** Konferenční stolek podle návrhu Pavla Janáka, 1912. **Obr. 12** Stůl – součást exponátů na výstavě, kterou v roce 1914 v Kolíně nad Rýnem pořádal Werkbund. Skupina zúčastnila m.j. návrhem Josefa Gočára. **Obr. 13** Knihovna podle návrhu Pavla Janáka (1912–1913). **Obr. 14** Knihovna s podstavcem hodin, Josef Gočár, 1913. Mnohé kusy nábytku navodily pocit sochařského díla.

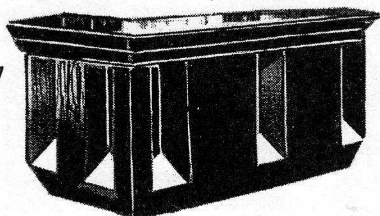
15



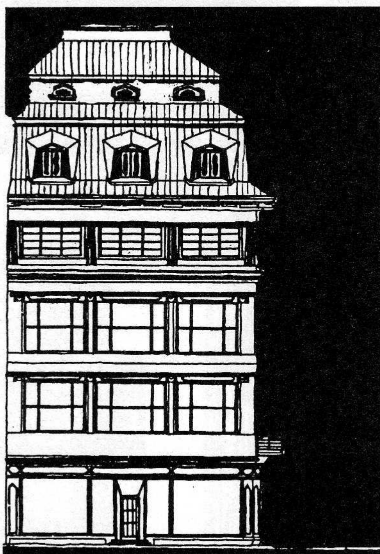
16



17



18



Obr. 15 Lůžka pro ložnici dr. Borovičky podle návrhu Pavla Janáka (1912). **Obr. 16** Stolní zrcadlo podle návrhu Pavla Janáka (1912). **Obr. 17** Výdejní pult v kavárně prvního patra domu „U Černé matky Boží". Hmotný kubistický ráz nábytkových předmětů zjemňovaly šikmé plochy. **Obr. 18** Do historického prostředí organicky vkomponovaný nárožní dům „U Černé matky Boží" na počátku Celetné ulice na Starém městě pražském, vyprojektovaný v duchu kubismu Josefem Gočárem v letech 1911–1912. Pohled na fasádu z Ovocného trhu.

chu kubistických teorií. Ve svých návrzích nábytku ale často opomíjeli těžkosti výroby. Velmi často nerespektovali ani základní technologické možnosti a vlastnosti materiálů. Navzdory konstrukcím a materiálům na první místo byla stavěna základní idea – kubismus. Samotná stavba mnohých nábytkových předmětů často neodpovídala ani tehdy dostupným materiálům a běžným truhlářským konstrukcím.

Pavel Janák k tomu poznamenal:

„Nevidíme materiálů, vidíme ve všem jen hmotu. Ve světě tvarů – možno říci zatím – jde vůbec o myšlenky plastické a je lhostejno, v jakém materiálu – ať drahém či běžnějším – jsou uskutečněny."

Na první místo byl především stavěn dynamický účinek působící dramaticky. V. V. Štech, teoretik umění a mluvčí „Skupiny", ke kubistickým nábytkovým předmětům poznamenal:

„Nábytek byl stavěn jako jiná architektura – každý kus byl samostatným organismem a souvisel s ostatními tím, že vyrostl pod týmiž zásadami, týmtéž slohem, nikoliv plošným a dekorativním přizpůsobováním."

Tato poznámka platila na všechny realizace v duchu kubistické architektury. Průkazně pak o jedné z prvních pozoruhodných staveb v Celetné ulici na Starém Městě Pražském. Byl to dodnes obdivovaný dům U Černé matky Boží, navržený Josefem Gočárem. Kubismus zde provázel celý objekt do všech detailů v celém interiéru, včetně dnes již neexistujícího prostoru kavárny.

Těsně před první světovou válkou (1913–1914) byl z iniciativy českých umělců založen Svaz českého díla. Jeho největší zahraniční akcí, na které se tvůrci českého kubismu v architektuře poprvé a naposled prezentovali světu, byla výstava Werkbundu v Kolíně nad Rýnem. Výstava konaná s názvem „Umění v řemesle, průmyslu a obchodu a architektuře" byla ale ukončena před termínem. Začala hrůza první světové války.

Stavby a interiéry, nábytek, keramika a ostatní předměty jsou dnes dokladem o skutečnosti, že kubismus v české architektuře byl stylem. Pravda, stylem který neměl dostatek času, aby se plně rozvinul. Přesto kubistické hnutí vytvořilo slohovou jednotu, od architektonického pojetí průčelí, přes návrhy nábytku, až po drobné užitkové předměty. Český kubismus se stal uceleným názorovým projevem – samostatným českým hnutím. Vyrostl z české půdy, z evropského měřítka. Byl to pozoruhodný a světově unikátní přínos i do pokladnice tvarového vývoje nábytku.

KAPITOLA O TVORBĚ NÁBYTKU A ČESKÉM RONDOKUBISMU

Atmosféra po první světové válce byla dobou vydechnutí a očistění po dlouhém válečném utrpení.

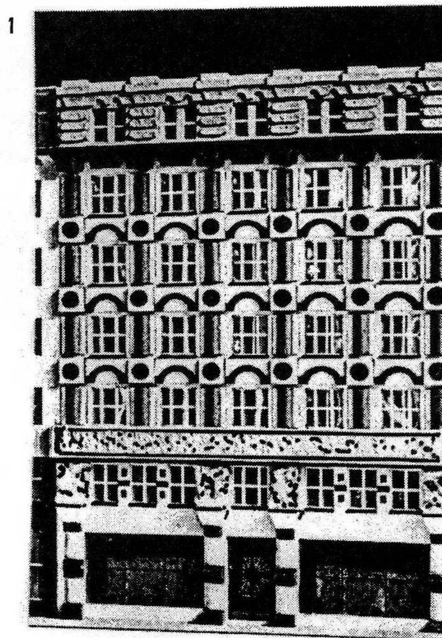
„...rodina zaujala zase své místo jako základní prvek společnosti a s ní se křísil zájem o kulturu interieuru, rodinného domu, tedy architektury, která se úzce přimyká k intimnímu životu. Proto interieur, intimní architektura, drobný průmysl, které stojí novému životu nejblíže, lákaly stále umělce, poněvadž odtud, z nových požadavků jedině jest možno vyjíti za novou formou." Jaromír Krejcar

Doba po první světové válce představovala v architektuře především hledání nové estetiky. V českých zemích to byl i čas naplněný a vypjatý nacionalismem, doba, kdy se stalo módou hovořit o staroslovanském umění, o folklóru a svérázu. Architekti v osvobozenecké atmosféře první republiky svojí tvorbou vyšli vstříc tomuto dobovému nadšení ze svobody. Vznikla nová forma kubismu, který byl později pojmenován rondokubismem.

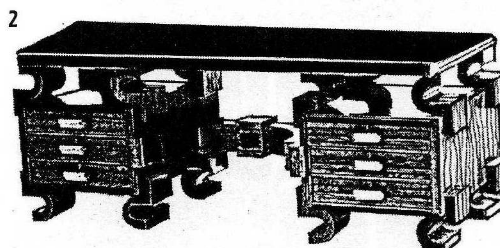
Byla to zcela zvláštní forma kubismu, který se po ustavení Československé republiky stal téměř oficiálním slohem mladého státu. V pracích architektů, v návrzích interiérů po první světové válce ještě doznívala ona předválečná kubistická architektura. Už koncem válečného období doznával kubismus změny při hledání nových výrazových prvků. Šikmé plochy a špice byly zaoblovány a místo trojúhelníků a jehlanů začaly být používány kruhy, polokruhy, polosloupy, mezikruží, koule. Vedle jehlancovitých tvarů se objevovaly i tvary oblé. Po válce, jak rád říkával J. E. Koula *„...došlo k úplnému zválcování a zobloučkování celé české architektury velké i malé."*

Válcové a kulové tvary byly jakoby „nalípány" na základní korpusy nábytku. Jejich účelem bylo oživit a ozdobit jeho povrch. Kosoúhlé tvary byly vystřídány nejen na průčelích staveb, ale i na plochách nábytku. Základním pojetím rondokubismu a arzenálem plastických prvků se stala oblost. Novým stylem tvorby se stal plastický dekorativismus, ve své podstatě skoro barokní.

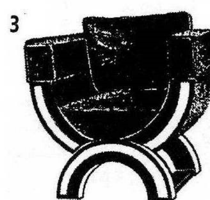
1



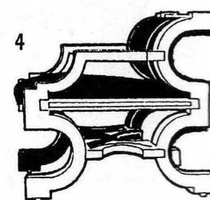
2



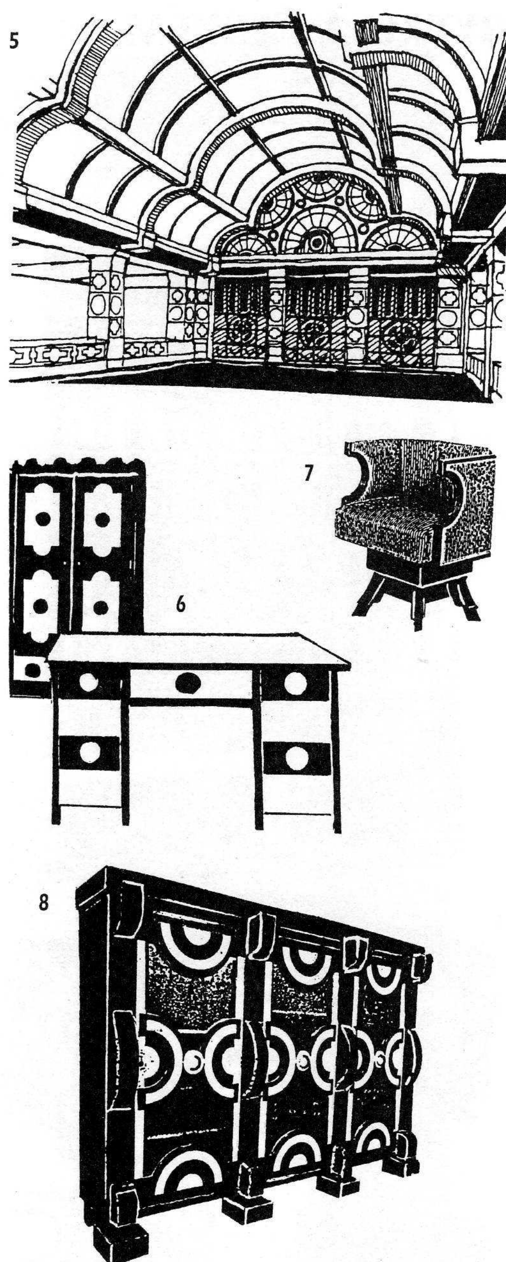
3



4



Obr. 1 Fasáda Legiobanky (Praha, Na Poříčí 24 – autor J. Gočár). Rondokubismus byl stylem, který tak jako kubismus v architektuře, byl výhradně stylem českým, nikde jinde v Evropě se nevyskytujícím. **Obr. 2** Psací stůl, Josef Gočár, 1922. **Obr. 3** Křeslo s koženým potahem, tmavě mořený dub a jasan. Součást sedací soupravy, kterou Josef Gočár připravil v roce 1922 pro první výstavu Svazu čs. díla. **Obr. 4** Křeslo, Josef Gočár, 1922.



Obr. 5 Interiér haly Legiobanky, vytvořený v duchu rondokubismu Josefem Gočárem. **Obr. 6** Pracovní stůl, židle a skříň v pánském pokoji v prvním patře na zámku pana Bartoně z Dobenína v Novém městě nad Metují – navrhl v r. 1922 Pavel Janák. Obloučky byly nalípány na základní korpusy s cílem oživit a ozdobit povrchy nábytku. **Obr. 7** Křeslo, které navrhl pro Jana Masaryka v roce 1923 Rudolf Stockar. **Obr. 8** Knihovna podle návrhu Josefa Gočára v roce 1922.

U jeho zrodu bylo opět, tak jako u zrodu kubismu v architektuře, jen pár osobností. Z architektů opět Josef Gočár a Pavel Janák, nábytkem se zabývající František Buben (1880 –), K. Pelant, K. Oslejška, František Novák, malíř František Kysela (1881–1941) a z teoretiků především V. V. Štech a Z. Wirth.

Svou měkkostí výrazu a záměrným uplatňováním červené a bílé barvy působily stavby a nábytek folkloristicky. Ve snaze vyhnout se opakování tvarosloví lidového nábytku, jak ho při zdůrazňování češství používala starší generace, vznikla směsice kubismu s národním folklórem. Byla to znovu a především cílevědomá snaha nevyužívat ani tvarosloví tehdejší evropské moderní tvorby a docílit novými prvky typicky českou architekturu. Bylo to úsilí po vyjádření národního osvobození. Tento styl, lze-li vůbec hovořit o stylu, byl právě tak jako předválečný kubismus náš, český, nikde jinde se nevyskytující.

„...výtvarná mluva rondokubismu se stala srozumitelnou a byla přijímána národem jako výraz odpovídající jejím duchovním potřebám. Neboť je velmi málo období ve vývoji architektury, které by tak odpovídalo na veřejnou objednávku jako je tato." Marie Benešová

Autoři rondokubistických interiérů a navrhovaných nábytkových předmětů vycházeli z účelu jednotlivých předmětů daleko více než při tvorbě v předválečném kubismu. Přesto se funkce ani konstrukce nestaly vlastními základy tvorby rondokubistického nábytku. Rondokubismus vyústil ve svém vývoji přípravou a realizací československého pavilonu na Mezinárodní výstavě dekorativních umění v Paříži v roce 1925. Účast na této výstavě byla konfrontací české kultury se světem. V národním pavilonu, navrženém Josefem Gočárem, vybaveném Pavlem Janákem za spolupráce Františka Kysely, se Československo předvádělo světu. Celá tato mezinárodní výstava byla pozoruhodnou směsicí futurismu, expresionismu, ale i českého rondokubismu. Mezi vším, co bylo vystaveno, největší pozornost upoutal malý pavilon Esprit Nouveau, který otevřel zcela jinou a zcela novou kapitolu tvorby nábytkových předmětů. (Viz kapitola o Esprit Nouveau.)

(Pozn. – Svaz Československého díla byl garantem naši účasti na pařížské Mezinárodní výstavě moderního umění dekorativního a průmyslového. Pro mladé Československo byla tato účast přehlídkou několikaletého úsilí o vytvoření národního stylu a o jeho prosazení do všech oborů užitého umění.

Po hostitelské zemi československá expozice získala největší počet Grand Prix a medailí, které byly udělovány mezinárodní porotou pavilonům zúčastněných států.

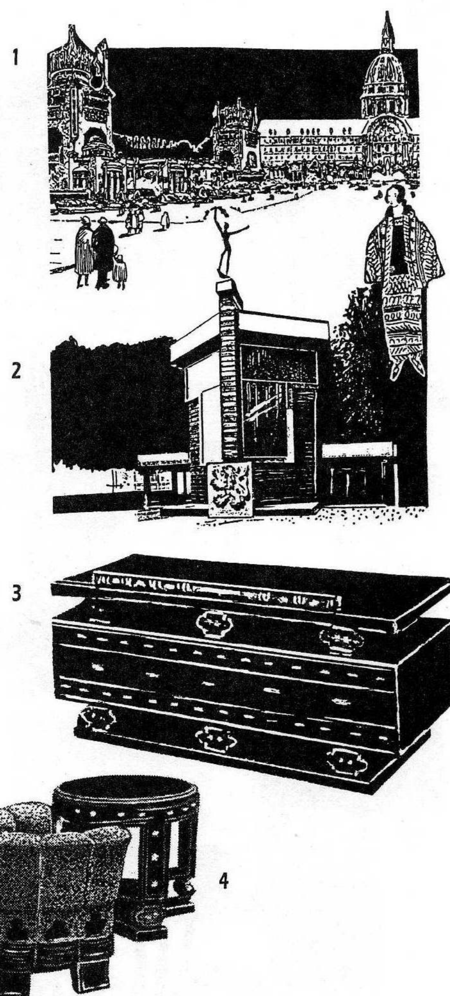
KAPITOLA O STYLU ART DECO A TVORBĚ NÁBYTKU

Styl, který je takto označován, měl, jak jsme se zmínili v předcházející kapitole, své sváteční dny koncem dubna v roce 1925 na pařížské výstavě dekorativního umění „Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes“ – „Mezinárodní výstava moderního umění dekorativního a průmyslového“. I své pojmenování měl tento styl po této výstavě na které 21 národů přineslo „díla pouze moderní, prostá všech napodobenin“, jak to požadovali francouzští pořadatelé. Od období secese, v poslední dekádě 19. století až do počátku druhé světové války, byl tento styl souhrnem snah po nové ornamentice a novém tvarování. Styl Art deco byl přímým potomkem předcházejících dekorativních stylů a současně byl i souputníkem funkcionalismu. Navazoval na mnoho směrů secese a přitom uplatňoval a respektoval stále víc strojní výrobu.

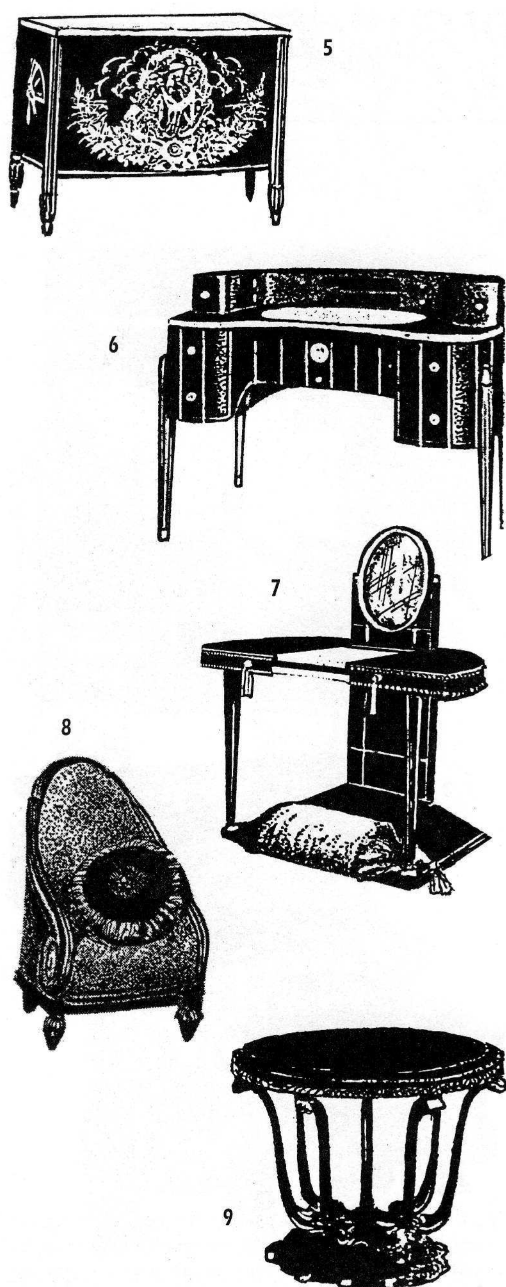
Jeho tvůrci nacházeli inspirace pro tento styl nejen v secesi, ze které čerpali mnohé prvky, ale inspirační zdroje nacházeli i v líbezných motivech nábytkových předmětů z období Ludvíka XVI. Všechny inspirující prvky byly interpretovány modernistickým způsobem. Art deco čerpalo inspirace i z mnoha dalších pramenů. Zdrojem byla i orientální architektura, mnohé motivy staroegyptského umění, ale i motivy z japonského a čínského umění. Byl to styl doby naplněné jazzem a byl s jazzem pro svoji horečnatou dynamičnost také často ztotožňován. Mohli bychom s jeho kritiky souhlasit – byl to i styl snobů.

Jedním z předních představitelů v zahraničí se stal Francouz Émile Jacques Ruhlmann (1879–1933), spolutvůrce „Pavilonu sběratele“ na světové výstavě dekorativního umění. Ruhlmann je také historiky umění považován za posledního velkého francouzského truhláře – nábytkáře, který byl schopen s vybroušeným vkusem vytvářet mistrovská díla z velmi kvalitních dřevin, vykládaných slonovinou, stříbrem a perletí. Podstatná část nábytkových předmětů, vyráběných ve vrcholném období stylu Art deco, byla spojována s jeho zásadou, že: *„Vysoce přepychový předmět se stává měřítkem pro běžnou výrobu“.*

Nábytek tvořený ve stylu „Art deco“ byl vyráběn z velmi kvalitního dřeva a jeho působnost byla zdůraz-



Obr. 1 Část návrhu výstaviště – pavilony před pařížskou Invalidovnou a návrh domácího oděvu dámy od J. Höchsmanna, který byl součástí módních přehlídek. **Obr. 2** Československý pavilon na Světové výstavě, navržený Josefem Gočárem. V čele reliéf českého lva od Otto Gutfreunda, završený sochou genia od J. Štursy. Naše účast na této výstavě byla přehlídkou několikaletého úsilí o vytvoření národního stylu a jeho prosazení do všech oborů užitého umění. Samostatnou částí byla expozice, ve které se představilo československé odborné školství. **Obr. 3 – Obr. 4** Vybavení sálu v čs. pavilonu, věnovaného školství, navrhl František Buben (realizace v odborné škole v Chrudimi).



Obr. 5 Sue a Mare – prádelník inspirovaný čínským uměním (1926). Nábytek v duchu Art deco se postupně vyprostil nejen z historických, ale i secesních tvarů. Tvůrci nového stylu velmi často svoji inspiraci nacházeli na Dálném Východě. **Obr. 6 – Obr. 7** Psací stolek a toaleta od J.-E. Ruhlmanna. Snahou tvůrců stylu Art deco bylo zušlechtění předmětů. **Obr. 8 – Obr. 9** Maurice Dufréne – křeslo a stolek.

ňována i decentně uplatněnými dekorativními prvky, které byly často vytvořeny i ze slonoviny a drahých kovů. Tento Ruhlmannův výrok mohl být uplatněn ale jen tehdy, když by nábytkové předměty byly vytvářeny ze stejně náročných materiálů, bez ohledu na čas věnovaný realizaci a samozřejmě bez ohledu na jejich cenu.

Art deco bylo snahou o zušlechtění každého každodenníhoběžného předmětu. Přepychový nábytek pro svoji cenu nemohl ale sloužit širokým vrstvám. Vlastnit nábytkový předmět od „Ruhlmanna" bylo stejné, jako mít doma solitér vytvořený ve slavných dílnách rokokových mistrů ebenistů.

Po určité době byly kusy nábytku, vytvořené v duchu „Art deco", nabízeny v exkluzivních obchodech, kde se setkávaly s dobrým ohlasem. V průběhu času nový styl zaregistrovalo i širší publikum. V kariéře nábytkových předmětů „á la Art deco" pak nastávalo nové období. Z exkluzivního předmětu bylo již možné učinit sériový výrobek, zindustrializovat jej, zlevnit a výlučný nábytkový předmět se objevil v běžnější obchodní síti. Zpravidla se současně začal projevovat vliv četného napodobování, spojeného s vulgarizací. Honosný model poklesl do nejnižší cenové kategorie. Vysoce přepychový předmět, jak o něm hovořil É. J. Ruhlmann, se nestal měřítkem, ale splodinou.

České tvůrce, jak jsme již uvedli v předcházející kapitole, ovlivnila atmosféra prvních poválečných let a horečná příprava na vystoupení mladého státu na mezinárodní „přehlídce" v Paříži. České „Art deco" můžeme časově zařadit do dvacetiletého úseku trvání první československé republiky, do let 1918–1938. V první etapě to byl národní dekorativismus, kterým se české umění reprezentovalo v celé expozici.

V Paříži se prezentovalo víc jak úspěšně. Co do počtu nejvyšších cen (58 ocenění) se zařadilo hned za hostitelskou zemi. Pravda, byl to velký úspěch, ale i kulminační bod.

„Záměr nového stylu, založeného na akcentovaném dekoru, nemohl dlouho obstát a i v domácím prostředí byl částí kritiky důrazně odmítán..." Jana Horneková

Ve své původní podobě sloužil styl Art deco náročné reprezentaci. K poctě desetiletého trvání republiky byla postavena na Mariánském náměstí v Praze Městská knihovna. Architekt Roit ve spolupráci s Františkem Kyselou v levém křídle knihovny vytvořili reprezentační interiéry primátora a primátorský byt.

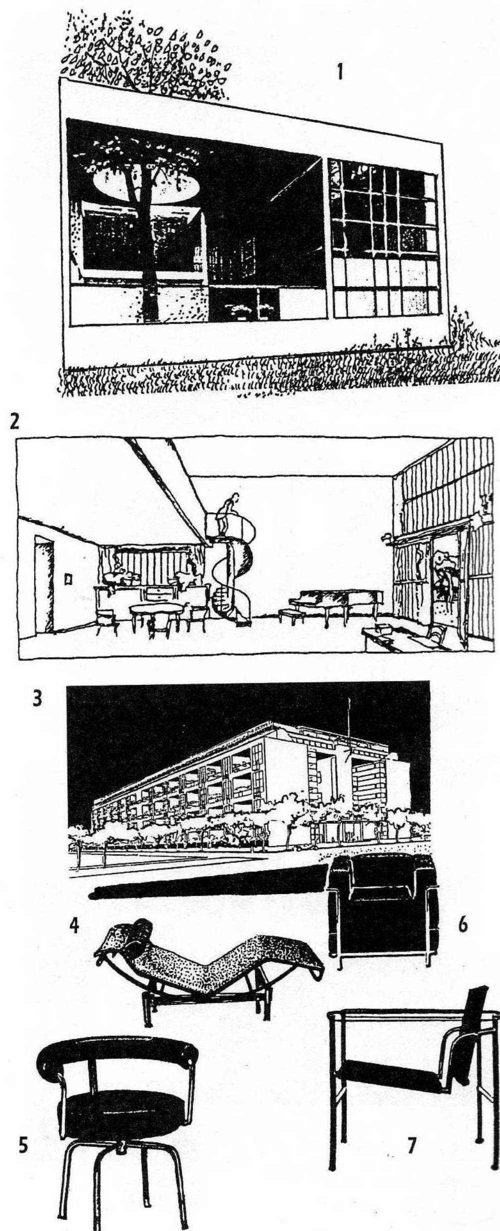
(*Pozn.* – V designu nábytku Art Deco existovaly dva odlišné trendy. Byly to na prvním místě předměty vypracované v nejvyšší řemeslné kvalitě a na straně dr[illegible] experimenty, které považujeme za moderní náb[illegible] užívající kovy a nově se vyskytující plastické hmo[illegible]

KAPITOLA O L'ESPRIT NOUVEAU, PURISMU, LE CORBUSIEROVI A TVORBĚ NÁBYTKU

Jako protipól všeho, co bylo dosud předvedeno, musel šokovat návštěvníky pařížské výstavy dekorativních umění Corbusierův pavilon, nazvaný „de l'Esprit nouveau". Tímto nevelkým pavilonem byla uštědřena tržná rána takzvanému uměleckému průmyslu, který hledal svoji cestu do dvacátého století v nových dekoracích. Le Corbusierova expozice „L'esprit nouveau" se setkala s odporem pracovníků vedení pařížské mezinárodní výstavy, kteří ji pokládali za nepřípustnou a jak poznamenal časopis „Stavba" z roku 1925–26, byla realizována i proti vůli jury.

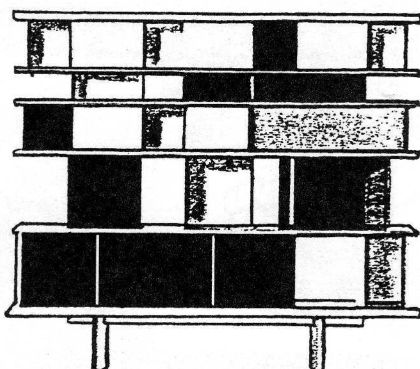
Tímto malým pavilonem na výstavě Le Corbusier (1886–1965), vlastním jménem Ch. E. Jeanneret, nepředkládal své zhmotnělé myšlenky široké veřejnosti poprvé. Od doby, kdy se spojil v roce 1918 s malířem A. Ozenfantem a z výsledku jejich spolupráce vznikla výstava puristických pláten vystavených v pařížské galerii Thomas, od doby, kdy vydali manifest „Aprés le Cubisme" („Po kubismu") a kdy na Podzimním salonu v roce 1922 Le Corbusier vystavil urbanistickou studii „Město pro miliony obyvatel", uplynulo sedm let naplněných intenzivní činností. Byly to roky, ve kterých vyšla kniha „Vers une architecture", doba, ve které spolu s Pierrem Jeanneretem byly realizovány v Paříži a v Bordeaux stavby domů koncipovaných v duchu převratných myšlenek. Ve své knize, vydané v roce 1923, vyslovil Corbusier svou mnohokrát diskutovanou větu: *„Une maison est une machine á demeuer..." („Dům je stroj na bydlení...")*.

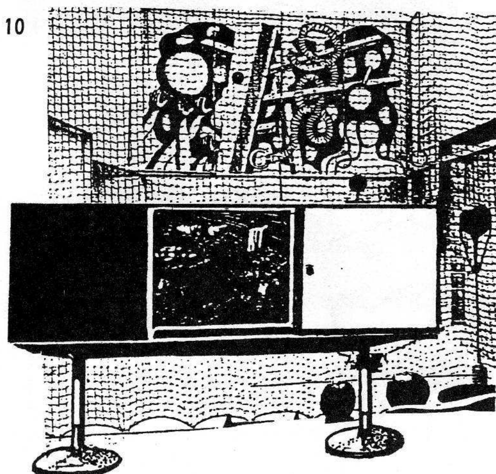
Jedním z hlavních cílů vystoupení na Mezinárodní výstavě dekorativního umění byla výzva: *„Vyčistěme*



Obr. 1 Pavilon Esprit Nouveau navržený Le Corbusierem a Pierrem Jeanneretem, představoval jednotku z projektovaného úlového domu (Lotissement fermé á alvéoles). Byl to model dvoupodlažní buňky, s drobnou zahradou, do které pro výstavu Le Corbusier zakomponoval i strom, pro který vytvořil kruhový otvor ve stropu buňky. Všechny konstruktivní prvky, včetně nábytku, byly standardizovány. **Obr. 2** Corbusierova kresba interiéru domku Citrosan (1921). **Obr. 3** Návrh vilového bloku z roku 1922 vytvořený z dvoupodlažních bytů. Corbusier řešil tímto návrhem zastavování stavebních parcel malými stavbami. Vilové bloky měly být vybaveny službami, prostorami pro děti a mládež a jídelnami. **Obr. 4 – Obr. 7** Dodnes vyráběný nábytek, navržený Le Corbusierem a Charlotte Perriandovou v druhé polovině dvacátých let.

8


9


10


svůj dům a v této prázdnotě vytvořme něco nového, naplněného novým duchem."

Pavilon Esprit nouveau se stal dokladem, že: *„Má- li být bydlení skutečně přetvořeno, je zapotřebí rozřešit jasně i otázku nábytku. Tady je gordický uzel, který je třeba rozetnout, jinak bude každá moderní myšlenka neplodná a bez výsledku."*

Tento pavilon kladl otázky a současně na ně slovy jeho tvůrce odpovídal:

„Co jest vlastně nábytek? Prostředek. Proto náš nábytek má odpovídat každodenním, konstantním a pravidelným funkcím. Všichni lidé mají tytéž potřeby v témž čase, každého dne."

Corbusier, tak jako řada mladých architektů, byl fascinován stroji a ve své základní teoretické práci uvedl: *„...stroj nám ukazuje kruh, kouli válec z ocele, a to s přesností, jakou nám příroda neukazuje. Stroj je zcela geometrií."*

Jako příklady dokonalých moderních tvarů upozorňoval na novinky tehdejší techniky.

Nesmíme zapomenout že letadlo, automobil, zaoceánský parník se staly pro nastupující generaci architektů novodobými symboly každého všedního dne.

Svoje návrhy velkých obytných domů pro dva tisíce až dva tisíce pět set osob přirovnával Le Corbusier k velkému zaoceánskému parníku a poznamenal *„...zde nepanuje zmatek, nýbrž nevyšší pořádek. Stojíme před novou dimensí domů."*

Při těchto úvahách současně vycházel z přesvědčení, že nábytek je nástroj, který má sloužit lidským potřebám.

Le Corbusier si průkopnicky plně uvědomil možnost zprůmyslněné, sériově vyráběné architektury a přitom vyžadoval, aby navrhované předměty a architektonické celky byly dokonale a krásně tvarované. Jeho sugestivní manifesty, novátorské teoretické úvahy, které věnoval i nábytku, studie a realizovaná díla ovlivnily naši meziválečnou architekturu.

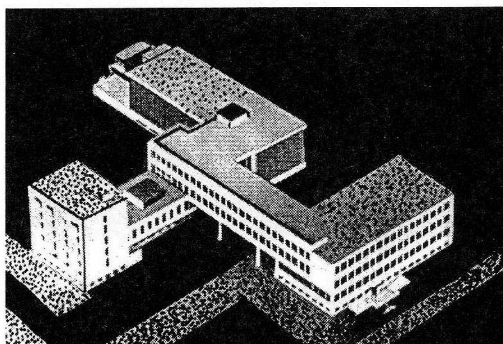
Obr. 8 Nové hmoty – nové konstrukce – nové tvary. Tak je možné identifikovat prostory navrhované Le Corbusierem. **Obr. 9 – Obr. 10** Úložný prostor, který v roce 1929 navrhovala spolupracovnice Le Corbusiera, Charlotte Perriand.

KAPITOLA O BAUHAUSU A TVORBĚ NÁBYTKU

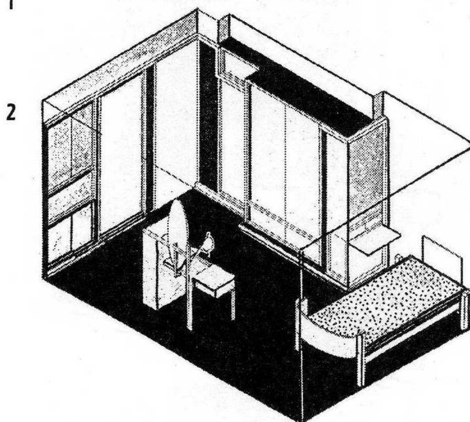
Chceme-li sledovat chronologicky vývoj nábytkové tvorby, je nezbytné vrátit se z doby konání pařížské výstavy dekorativních umění v roce 1925 zpět z Paříže do Německa, do doby po první světové válce, do času „grunderských let". Do doby, kdy německé domácnosti byly plné plyšového, ornamenty a bohatými řezbami přetíženého nábytku. Tehdy se za socialistické vlády v německém Výmaru v roce 1919 sloučily dvě výtvarné školy – Vysoká škola výtvarných umění s Uměleckoprůmyslovou školou. Vznikl institut se speciálním zaměřením na hmotnou kulturu. To samo o sobě nebylo nic zvláštního. Škol s tímto cílem bylo v tehdejší Evropě již celá řada. Tehdy ale nemohl nikdo předpokládat, že se právě toto učiliště stane ohniskem proti akademismu, že se stane prvním pokusem o integraci umění a výroby a především pak teoretickou základnou nového hnutí – funkcionalismu.

V době počátků Bauhausu existovala v Holandsku skupina „De Stijl" (o které se zmíníme v následující kapitole), a o vážné slovo se vehementně hlásil Le Corbusierův purismus. Tato tři ohniska nových pohledů na předmětný svět otevřela zcela novou kapitolu nábytkové tvorby. V nich byly prosazovány zásady zcela nového směrování architektury. Nejdůrazněji ale byly formulovány právě ve výmarském Bauhausu. Velmi záhy tato škola vystoupila proti laciné povrchnosti, a to především demonstrováním nově navrhovaných, zcela běžných předmětů. Radikálně ovlivnila tvorbu nábytku. Zasáhla do navrhování textilu, osvětlovacích těles, barevnosti prostředí a především do architektonické tvorby.

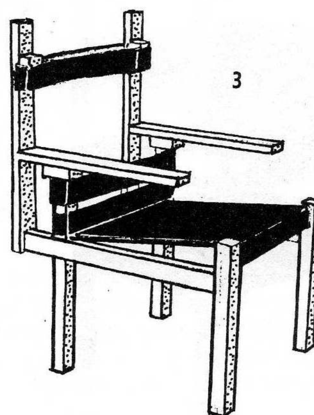
Je pozoruhodné, jak hluboce kolektiv Bauhausu ovlivnil vzhled mnohých předmětů, kterými se dodnes obklopujeme. Je přitom zarážející, že nabídky Bau-



1



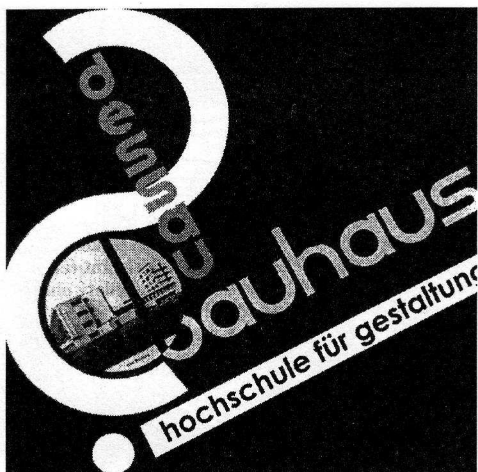
2



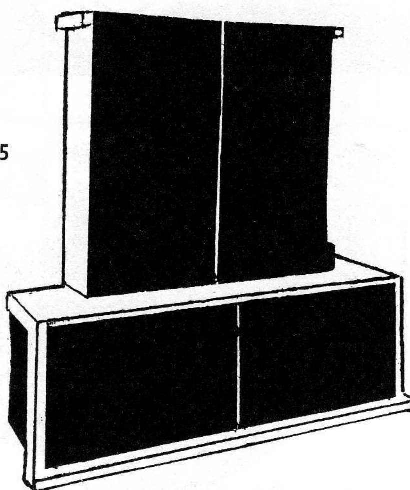
3

Obr. 1 Školní budova Bauhausu v Desavě (1925–1926), kterou vyprojektoval Walter Gropius v duchu ryzího funkcionalismu. Interiéry, stejně tak jako nábytkové předměty, vytvářené na půdě Bauhausu, vznikaly na nových idejích, které rozbíjely přežité konvence. **Obr. 2** Na výstavě, kterou Bauhaus uspořádal ve Výmaru roku 1923, byl veřejnosti předložen návrh dámské ložnice od Marcela Breuera. **Obr. 3** Židle navržená W. Gropiem. Zjednodušením idejí protagonistů holandské skupiny výtvarníků „De Stijl". Gropius vytvořil i u sedacího nábytku strukturu, jejíž prvky uchovávaly maximum „neutrality" sériově vyráběných kusů.

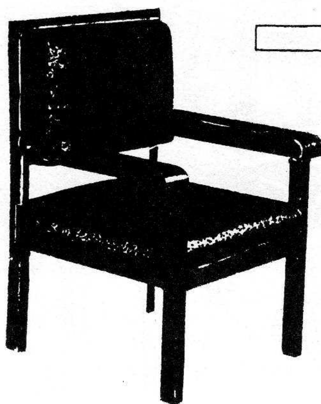
4



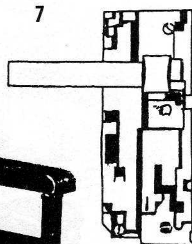
5



6



7



hausu průmyslovým závodům v prvních letech jeho trvání zůstávaly zcela bez odezvy. Teprve když v Bauhausu přišel na svět nábytek z ocelových trubek, začaly být otevírány dveře ke spolupráci s průmyslem. Bauhaus nebyl ničím víc než školou jen s několika učiteli a s hrstkou žáků. Za krátkou dobu bouřlivého trvání ale posunul vývoj předmětného světa do zcela nových poloh.

Estetické základy Bauhausu se staly odpovědí na aktuální otázky, které se naléhavě ozývaly dlouho před jeho vznikem. Je pravdou, že půda pro takto zacílenou platformu byla připravována již dlouho na počátku dvacátého století. Tehdy byl do Výmaru z popudu arcivévody sasko-výmarského povolán na místo ředitele uměleckých škol Henry van de Velde, jeden z řady tvůrců secese, protagonista obrodného hnutí , který nerozvíjel jen myšlenky Art and Craft (touhu po obrodě rukodělné práce), ale který v onom období stále víc prosazoval uplatnění nových materiálů a průmyslové technologie.

Bude také na místě poznamenat, že předpoklady pro nástup nových myšlenek Bauhausu, zásadních pro jeho průkopnickou tvůrčí práci, vytvořil i Werkbund (zal. 1907) v čele s Hermanem Mutesiem a moravským rodákem a předním vídeňským architektem Josefem Hoffmannem.

Bauhaus byl především na tehdejší dobu neobvyklým učilištěm. Při výuce zde byl poprvé realizován pokus výchovy mladých výtvarníků, zacílený totálním způsobem. Každý studující se totiž musel nejprve vyučit některému z řemesel. Ve škole bylo vytvořeno zázemí s truhlářskou dílnou, textilním ateliérem a učebnami pro ostatní rukodělné práce. V dílnách Bauhausu se řemeslnická výchova studentů stala nenahraditelným výchovným prostředkem budoucích výtvarníků. Studijní program sestával ze dvou vzájemně se doplňujících směrů. Jeden byl zaměřen na poznávání technik a materiálů, druhý se zabýval výukou formy. Oba tyto směry pak na sebe navazovaly při tvorbě navržených prototypů.

Dílny Bauhausu byly tak nejen učilišti, ale především experimentálními ateliéry, mohli bychom říci laboratořemi, ve kterých probíhal základní tvarový výzkum. Bez těchto dílen by nové názory nebylo možné

Obr. 4 Plakát Bauhausu – školní semestrální práce českého studenta Václava Zralého. **Obr. 5** Úložný prostor podle návrhu Marcela Breuera. **Obr. 6** Křeslo navržené Marcelem Breuerem byla vyrobeno jako učňovská práce v dílnách Bauhausu v roce 1923. Na prvním místě i při řešení sedacího nábytku byl dodržován výtvarný názor vycházející z přísných geometrických tvarů. **Obr. 7** Kování. Studentská práce – výrobek školní dílny z roku 1922.

vyzkoušet a připravovat k praktickému využití ve výrobě. V dílnách se navrhované předměty denní potřeby ověřovaly, zkoušely a vylepšovaly. I když se Bauhaus uzavíral do laboratorního výzkumu, i když chyběl větší kontakt s reálným procesem, dosahované výsledky začaly ovlivňovat myšlení široké odborné veřejnosti. Trvalo ale dlouhý čas, než byly výsledky experimentů s novými materiály a s novými tvary přijímány i širší laickou veřejností.

Již od prvopočátku si kolektiv pedagogů Bauhausu kladl za cíl vytváření součinnosti všech uměleckých a řemeslných oborů. Po vzoru hutí, které v minulosti vznikly při stavbách gotických katedrál, usilovali jak vyučující, tak studenti o souzvuk a vytváření osobitých děl v jednotné myšlence.

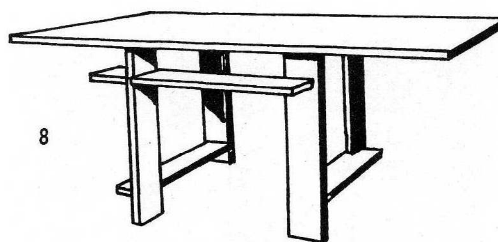
Vyučující umělci, kteří se sešli pod střechou Bauhausu se svými návrhy a teoretickými pracemi, usilovali společnou činností o nalezení této jednoty všech umění. *„Dílo sjednocuje všechny tvůrčí pracovníky k dílu společnému – od jednoduchého řemeslníka až po nejznamenitějšího umělce." Walter Gropius*

Na půdě Bauhausu byl vytvořen poměrně široký kolektiv pedagogů – výtvarníků, kteří usilovali ve své tvůrčí činnosti o tuto jednotu, o které poznamenal jeden z nich, Wassily Kandinski: *„Naše práce je konána s vědomím jednoty různých, dosud přísně oddělovaných oborů umění vůbec, v prvé řadě tzv. výtvarného umění (architektura, malířství, sochařství), a současně vědy (matematika, fyzika, chemie)."*

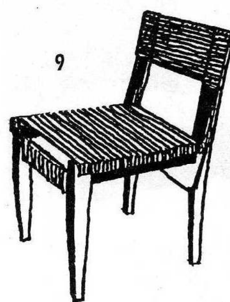
Bauhaus postupně k sobě přilákal řadu vynikajících osobností. Působil zde Marcel Breuer (žák W. Gropia), Josef Albers, Wassily Kandinski, Paul Klee, Gerhard Marcks, Teo van Doesburg, Mart Steam, L. Feininger, Lászlo Moholy – Nagy, Oskar Schlemmer, Hans Wittwer, Ludwig Hilbersheimer. Přednášeli zde mnozí avantgardní evropští teoretici a mezi nimi v roce 1930 i mluvčí českého funkcionalismu – teoretik Karel Teige (cyklus přednášek „ K sociologii architektury").

V čele Bauhausu stál Walter Gropius (1883–1969), kterého vystřídal Hannes Meyer (1889–1954). Po jeho dvouapůletém působení (1927–1930) nastoupil na místo ředitele Mies van der Rohe (1886–1969). Jejich snahou byla orientace výtvarné činnosti na průmyslovou sériovou výrobu, sloužící hromadné potřebě nejširších vrstev společnosti. Úsilím tvůrců Bauhausu bylo využití nových možností techniky a nových materiálů. S novými přístupy byla spojená snaha po typizaci a normalizaci. Bylo to úsilí směřující při řešení návrhů nábytku a při jeho typizaci k největší rozmanitosti prvků, odpovídajících co nejširšímu okruhu uživatelů.

8



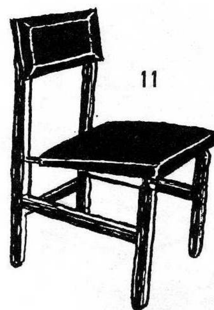
9



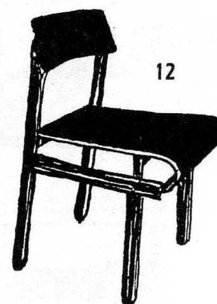
10



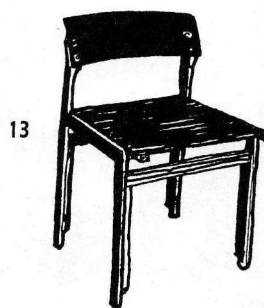
11



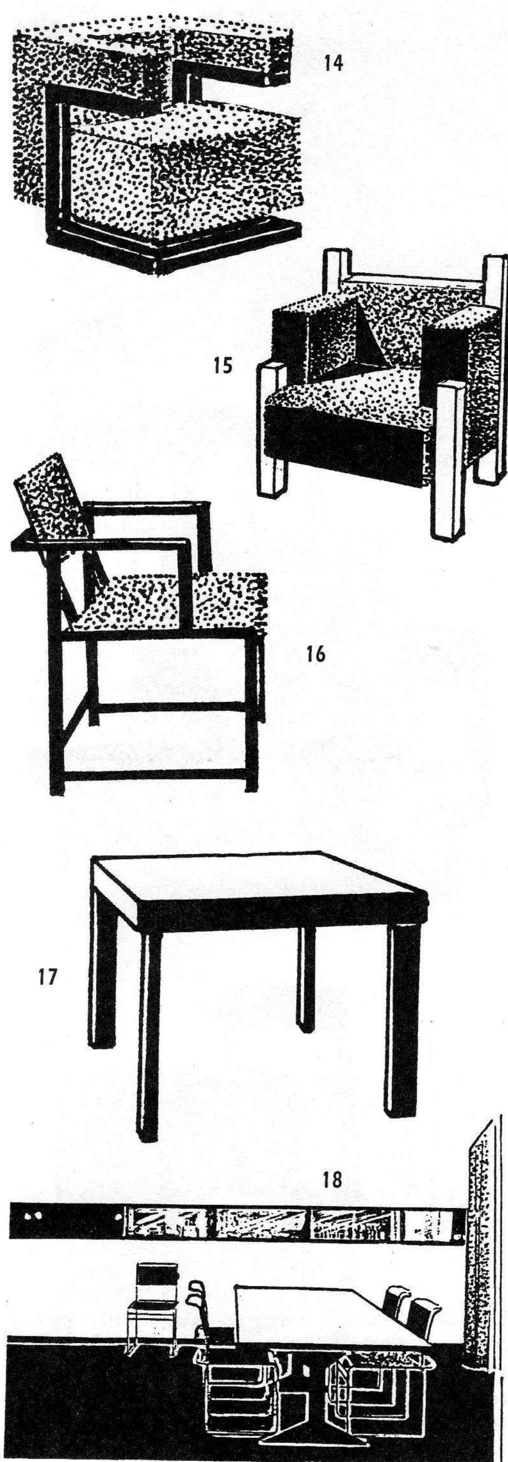
12



13



Obr. 8 Stůl, vytvořený v roce 1923 podle návrhu Josefa Albertse, byl vyroben v truhlářské dílně Bauhausu. **Obr. 9 – Obr. 13** Univerzální židle, které vznikly v roce 1924 v Bauhausu. Pro sedáky a pro opěradla byla použita tvarovaná překližka. I když technologie tvarované překližky byla používána již při výrobě „thonetek", širší uplatnění našla tato technika až o deset let později.



Byla to snaha, která současně měla podněcovat průmyslový pokrok a jednoduchou ekonomickou výrobu. Byly to však především pokusy o vytvoření předmětů prostých a praktických, funkčně dokonalých. Středem zájmu se v Bauhausu stala funkce každého navrhovaného předmětu. V roce 1925 Walter Gropius formuloval i tento úkol prostě a jednoznačně: *„...každý pracující člověk by měl mít možnost opatřit si pro svou rodinu dobré a zdravé bydlení.“*

Bauhaus vystoupil s výrazně socialistickými a často až utopickými podněty. Po první světové válce se architekti poprvé v lidských dějinách postavili před úkol zcela nově plnit požadavky a uspokojovat potřeby co nejširší obce spotřebitelů. Modelem společnosti byla pro všechny účastníky Bauhausu utkvělá představa o novém „lidském řádu“. *„Bauhaus se stal především shromaždištěm těch, kdo s vírou v budoucnost jako titanové chtějí vybudovat katedrálu socialismu.“ Oskar Schlemmer*

Pod vedením druhého ředitele Hannese Meyera (po odchodu W. Gropia v roce 1928) byla zavedena avantgardní učební osnova – vědecky orientovaná architektonická výchova na marxistickém podkladě. To se však nelíbilo dessavskému magistrátu a architekt Meyer byl proto vyzván, aby svoji ředitelskou funkci opustil.

Uvědomělý sociální program patřil k Bauhausu od samého počátku. Byla to především orientace tvorby zaměřená na potřeby mas, snaha po ztvárňování prostředí s hlubokým sociálním zaměřením – navrhování levných a přitom krásných výrobků pro lidovou spotřebu. Jak jsme se již zmínili, cílem měla být velkosériová a hromadná výroba prostých a dokonale funkčních předmětů namísto výrobků luxusních.

Tento cíl byl patrný v celé výuce, včetně oddělení, které se zabývalo tvorbou nábytku a které vedl od jeho samého počátku Walter Gropius a s ním pak, v dílenské výuce jako dílenský mistr, i jeho žák Marcel Breuer (1902–1981). Gropius byl jednoznačně orientován k navrhování pro průmysl.

(*Pozn.* – Účastníci Bauhausu si plně uvědomili, že výroba předmětů hmotné kultury je poprvé v celé historii postavena před úkol plnit oprávněné požadavky nejširšího okruhu spotřebitelů. To již nebyla práce pro

Obr. 14 Čalouněné křeslo, komponované jako součást pracovny ředitele školy Bauhausu ve Výmaru – návrh Waltera Gropia z roku 1923. **Obr. 15** Tzv. klubové křeslo, vytvořené v roce 1922 podle návrhu Marcela Breuera. **Obr. 16** Pracovní židle s područkami k pracovnímu stolu sekretáře podle návrhu Bengta von Rosena z let 1923–1924. **Obr. 17** Konferenční stolek – autor Marcel Breuer (1924) **Obr. 18** Interiér podle návrhu Marcela Breuera

„vrchnost", pro menšinu, kterou vykonávali umělečtí řemeslníci, ale úsilí o vytvoření množství dokonalých předmětů, vyráběných ve velkých objemech tak, aby byly přístupné co nejširším vrstvám.)

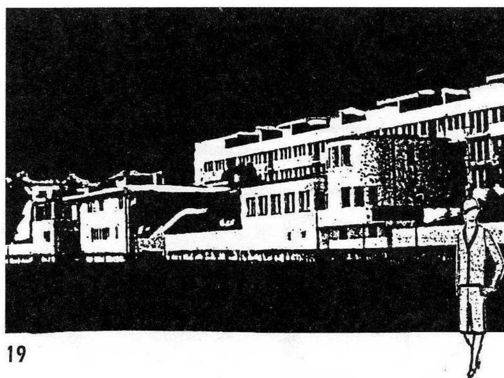
Estetický názor, který zakořenil v Bauhausu, byl hluboce proniknut vírou v architektonický princip geometrického řádu. Tímto řádem měl být postaven protiklad oproti rozvolněnosti, které přineslo období secese.

Již první z Gropiových i Breuerových návrhů byly stylizovány do přísných geometrických tvarů. Jejich směrování vycházelo z představ o možnostech průmyslové výroby, z představ o novém technologickém světě, který bude vycházet ze základu, kterým bude podle jejich představ pravý úhel. Moderní technika byla chápána jako ovládnutí přírody člověkem, jako výsledek lidské produktivity. Byla to představa, že stroje jsou sestaveny z přesných geometrických tvarů, a představa, že možnosti racionální strojové výroby spočívají pouze na pravém úhlu.

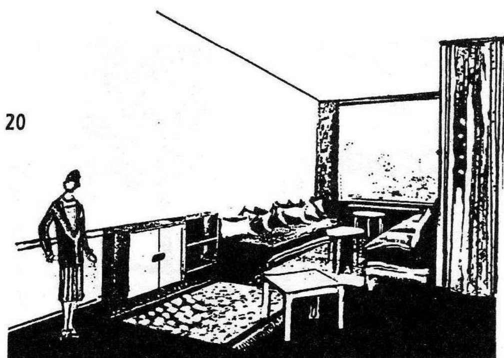
Geometrický řád v Bauhausu nebyl jen pomůckou při jeho navrhování. Stal se hlavním obsahem návrhů nábytkových předmětů.

Ovlivnil práce na tvorbě interiéru natolik, že vyústil v myšlenku propojit celé zařízení místností základní, pravoúhle vázanou prostorovou sítí. Měl to být kvadratický – v pravém úhlu vytvořený prostor, jako nejvlastnější jednotka životního prostředí, umožňující skladebnost a úsporné řazení. Vazba nábytkových předmětů do prostorové sítě rovnoběžek a pravoúhlého protínání urychlila vývoj stavebnicového – skladebného systému. Do pravoúhlých rastrů byly vkládány nejen skříně a skříňky, ale i ostatní nábytkové druhy. Výsledkem pak byly celky, pevná architektura, určující pevný řád celému zařizovanému prostoru. Matematicky propočítávané moduly, které byly odvozovány z lidského měřítka, se staly základním vztahem mezi člověkem a architekturou prostoru. Tento přístup současně nastolil nejen odmítání dekorativních prvků a smyslovosti prostředí, ale tím i přívětivosti navrhovaných interiérů.

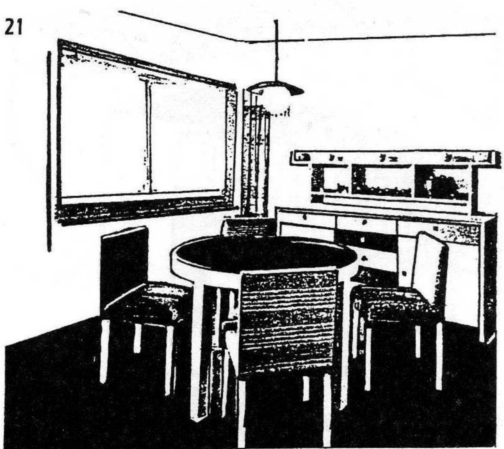
Hlasy kritiků Bauhausu vyčítaly jejich představitelům nejen tento formalismus, ale i skutečnost, že pod heslem funkcionalismu vznikaly formalismem zatížené



19

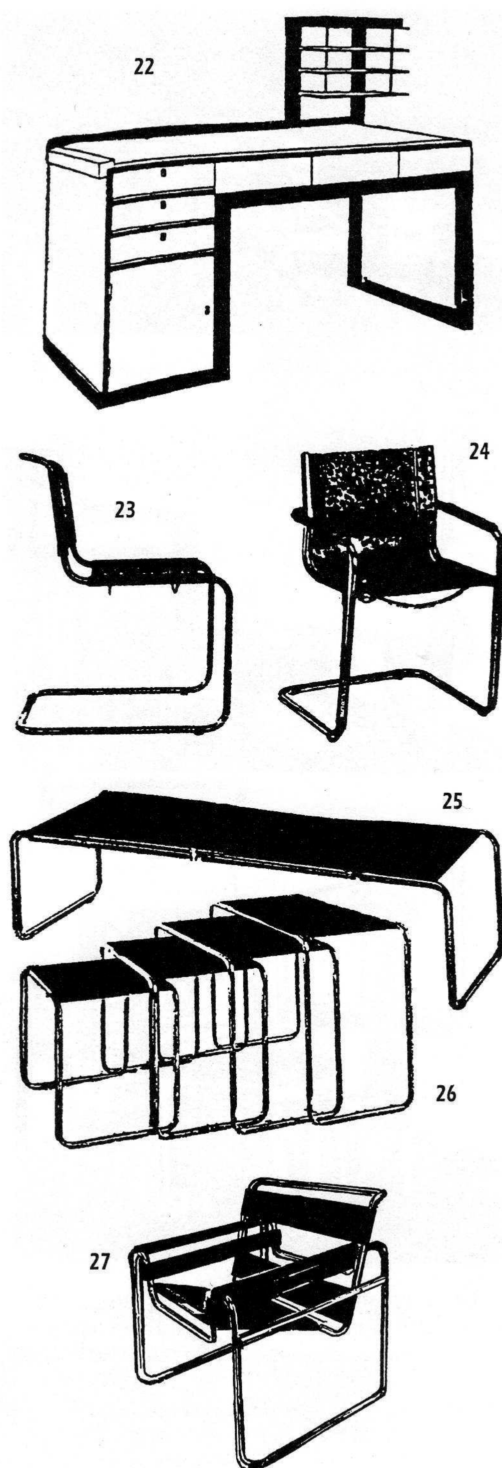


20



21

Obr. 19 Pohled na část kolonie Wiessenhof (33 domů s 63 byty) ve Stuttgartu, která se stala vrcholným dílem v úsilí o novou kulturu bydlení. Na bytové výstavbě Werkbundu, která byla pořádána při této příležitosti, bylo předloženo k diskusi mj. i soudobé zařízení bytu. Kovový nábytek, který byl propracovaný v Bauhausu, byl dokladem možnosti využití neortodoxních materiálů. Byla vystavena i malá jídelna s vazbou na kuchyni pomocí podávacího okénka podle návrhu Ludwiga Hilberseimera nebo tvarově prostá ložnice Hanse Poelziga. **Obr. 20 – Obr. 21** Interiéry na stuttgartské výstavě. Mnozí návštěvníci Stuttgartské výstavy „Die Wohnung"byli šokováni téměř prázdnými prostorami s minimem nábytku, který byl co nejednodušší a prostý. Byl to výsledek úsilí po dosažení maximální funkčnosti, jednoty materiálu, technického a estetického účinku současně se sloučením návrhářství s potřebami industrializace.



předměty a celé interiéry. Bylo proneseno mnoho námitek proti činnosti Bauhausu. Vytýkaly jí přehánění konstruktivismu a propadání konstruktivnímu dekorativismu. Odpůrcům zřejmě vadil onen ortodoxní funkcionalismus dvacátých let, který byl nejpřesněji teoreticky formulován právě představiteli Bauhausu. Pravda, jak jsme se již zmínili, obdobné názory, ke kterým Bauhaus dospěl, se ozývaly v celé tehdejší evropské avantgardě. Tato škola byla ale po válce první, která se snažila vytvořit širokou základnu ze svých obrodných činů.

Za Gropiova vedení započal Bauhaus s utopickým programem všeuměleckého díla. Teorie estetiky nebyla formulovaná před praktickými procesy, ale vyplývala z analýz a polemik o procesech a způsobech tvarování. Bauhaus se stával střediskem „strojové estetiky", prolnutým hlubokým sociálním optimismem s vírou v lidský pokrok. Technika zde byla chápána jako prostředek k uspokojování masových potřeb. Aby byla co nejracionálněji využita, byly vypracovány standardizované prvky nábytku a standardizované stavební prvky.

Když agilní říšskoněmecký Werkbund uspořádal v roce 1927 ve Stuttgartu rozsáhlou výstavu nazvanou „Die Wohnung", bylo v kolonii Weissenhof bylo postaveno šedesát bytů, demonstrujících nové myšlenky v celé oblasti bydlení a nově chápaného předmětného světa. Výstava se stala revizí jednotlivých koncepcí nových přístupů k problémům nové architektury a reformy bydlení.

Stuttgartská výstava se stala nejen velkou ofenzívou myšlenek funkcionalismu, ale i triumfem Bauhausu. Sedmnáct architektů pro tuto akci vyprojektovalo třiatřicet domů. Při návrzích nábytkového vybavení spolupracovali autoři z rakouského a švýcarského Werkbundu. Celé dílo bylo svěřeno avantgardním tvůrcům, které řídil Mies van der Rohe za spoluúčasti učitelského sboru Bauhausu. Současně s avantgardními návrhy předních evropských architektů zde byl realizován i rodinný dům, vytvořený z šesti typových objemových prvků, navržený Walterem Gropiem.

Obr. 22 Pracovní stůl navržený pro kancelář školní ředitelny Bauhausu (autor Walter Gropius, 1925). **Obr. 23** „Pérovací židle", kterou vyvinul Mart Steam kolem roku 1927 z ocelových trubek pro výstavu Werkbundu. **Obr. 25** Dlouhý konferenční stolek z ocelové trubky, který autor Mies van der Rohe navrhl pro německý pavilon na Mezinárodní výstavě v Barceloně. **Obr. 26** „Hnízdové" servírovací stolky z ocelových trubek zasunovací pod sebe vytvořil Mies van der Rohe. **Obr. 27** Křeslo Wassily (nazvané podle Wassila Kandinského, které sloužilo v jeho ateliéru) vyvinul v roce 1925 Marcel Breuer mezi prvními sedadly z ocelových trubek.

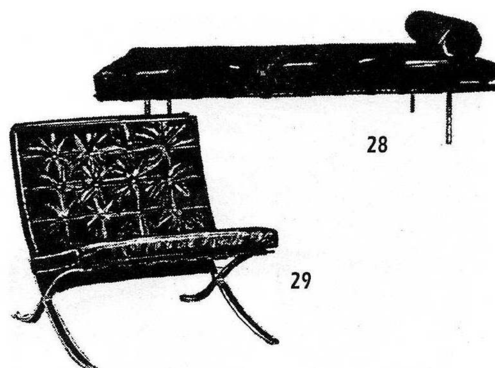
Všechny objekty byly vybaveny potřebným, spíš bychom mohli říci nezbytným nábytkem. Vedle mobilních předmětů byl uplatněn i nábytek vestavěný.

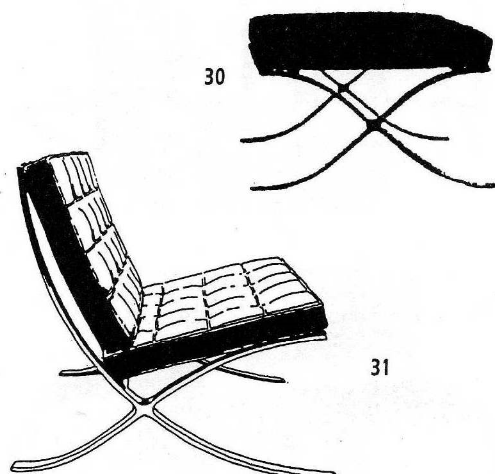
Odpůrci pokládali tuto školu za učiliště naplněné schválnostmi, neopodstatněné zvůle, přitom vycházející z řemesla, nikoli z potřeb průmyslu. Jednotónová malba stěn a stropů působila nezvykle svými výraznými tóny.

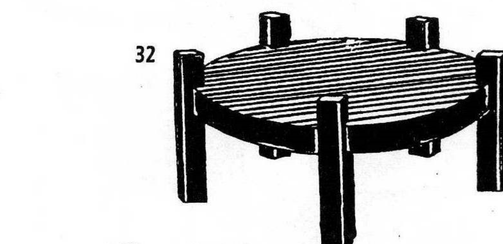
Mimo obytné domy byly v Gewerbe-Halle vystaveny nové materiály, nové technologie a nové přístupy ve stavebnictví, bytovém zařízení, sanitární technice a osvětlení. Byly zde předvedeny práce textilních návrhářů současně s osvětlovacími tělesy a celé interiéry. Všude, kde to jen bylo možné, byly použity tehdejší nové hmoty. Snaha po směrování k maximálnímu zprůmyslnění a úsilí o využití nových materiálů byly základním motivem celé akce. Karel Teige k této výstavě poznamenal: *„Výstava Die Wohnung byla výstavou na produktivním základě: nestavěla nádherné pavilony z jakých, jako po pařížské dekorativní výstavě, nezbude za několik neděl než hromada prken a kamení, ale zřízením vzorné čtvrti ve Stuttgartu , jež ostatně je celý městem sadů a zeleni, dala tomuto městu několik nejvýznamnějších staveb moderní světové architektury.“*

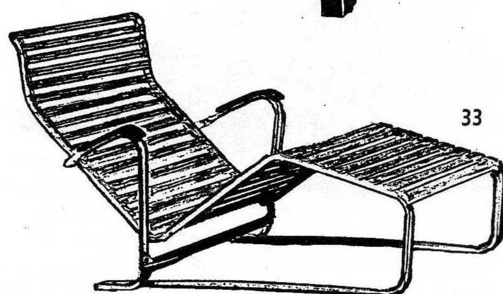
Kromě oslavných slov se ozývaly i hlasy kritické. Vybrali jsme jeden z mnoha, Jaroslav Rössler podrobil ostré kritice celou výstavu. K vnitřnímu vybavení poznamenal: *„Všechny proměny dob nesetřely z lidského příbytku rys určité přívětivosti, intimity; obydlí Američanů a v západní Evropě vyznačují se touto vlastností v míře daleko větší než příbytky ve střední Evropě. Interieur nové architektury se zjednodušuje do krajnosti; jest to jeho ctností. Byly však na výstavách vystaveny již byty jednodušší (Vídeň na několika výstavách, Mnichov před válkou), které přes to onou intimitou byly obdařeny. Interieury Weissenhofu však vyvolávají dojem chladné, zoufalé pustoty; připomínají živě vnitřek továrny, operační síně neb podobných míst, v nichž pobyt snaží se každý omezit na dobu nejkratší. Jest to úkolem nového interieuru? Připomínám, že onen dojem vystavených „nových obydlí“ není vystavován formou, kterou již dávno vytvořili Hofmann, Van de Velde, Riemerschmied a j.*

V roce 1924 Mart Steam vytvořil prototyp první samonosné židle z nepřerušené ocelové trubky. Tato židle

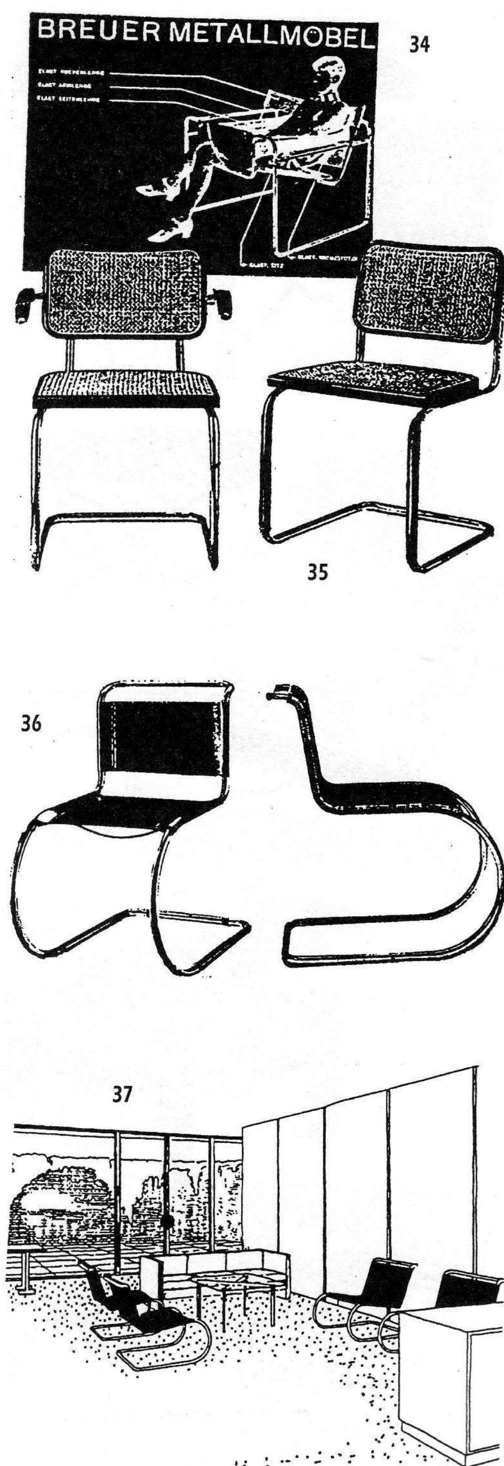








Obr. 28 Pohovka, kterou vyvinul Mies van der Rohe. **Obr. 29 – 31** Křeslo Barcelona. Mies van der Rohe pro výstavní pavilon Německa v Barceloně připravil křeslo i stoličku. **Obr. 32** Servírovací nízký stolek z borovice navržený Marcelem Breuerem v letech 1921–1922 a vyrobený v dílnách Bauhausu. **Obr. 33** Chaise-longue, které v roce 1932 navrhl Marcel Breuer.



nebyla tehdy ještě technicky dokonalá. Vlastní konstrukce z ocelové trubky nepružila. Výhodu pružnosti poskytovaly pouze gumové popruhy, které tvořily opěradlo a sedák. Steamova židle ještě neumožňovala to, co poskytly další typy vytvořené z nepřerušených ocelových trubek. Ve vývoji sedacího nábytku to byl ale revoluční čin, jeden z významných vynálezů v nábytkářství dvacátého století.

O dva roky později vytvořili v Bauhasu Mart Steam a Mies van der Rohe další tvarovou variantu. Vznikla elegantní židle z jednoho kusu ocelové trubky. O dva roky později navrhl a provedl v modelu Marcel Breuer další variantu z minimálního množství materiálu. Sedák a opěrák byl vytvořen z rámu vypleteného rákosovým pletivem. Jako zdárnou alternativu vyvinul sedací plochu a plochu zádového opěradla z překližkového výlisku. Na výstavě veřejnosti předvedený nábytek z ocelových trubek šokoval. Plakát výstavy, na kterém rudý nepravidelný kříž škrtal přepychový mobiliář v historickém slohu, budil zdání tendenčnosti a politických záměrů a vedl k hlučným protestům. Podle nich stuttgartská výstava byla bolševismem. Podobné hlasy se ozývaly i po výstavě stále častěji například v novinách „Dresdner Nachrichten" 13. 7. 1932: *„Bauhaus byl, jak si vzpomínáme, vybudován jako revoluční dílo. Jeho styl byl návratem k primitivním formám a vyvolal v širokých kruzích nejostřejší odpor. K tomu přistupovalo výrazně marxistické a komunistické zaměření vůdců Bauhausu. Jestliže se na základě práva většiny skoncuje s tímto bolševismem v umění, pak to bude umění jen na prospěch."*

V Berlíně, kam byl Bauhaus přestěhován, byl v červenci 1933 uzavřen. Dramatickou a absurdní tečkou bylo obklíčení a útok jednotky SA na školní budovu, která byla prázdná. Rozprášení Bauhausu mělo přece jen jednu kladnou stránku. Většina vyučujících architektů a umělců emigrovala do USA. Zapojili se zde do výuky na výtvarných školách, které pod jejich vlivem přijaly mnohé z metod Bauhausu a jako tvůrčí architekti ovlivnili architekturu i nábytkovou tvorbu v Americe.

Obr. 34 Plakát propagující v třicátých letech sedací nábytek z ocelové trubky. **Obr. 35** Židle bez područky a s područkou. Autor Marcel Breuer prohlásil o jeho první židli z kovových trubek: „...v její vnější podobě, stejně jako v materiálovém výrazu je nejextrémnější. Je nejméně umělecká, nejvíce logická, nejméně útulná, nejvíce strojová." **Obr. 36** Židle z chromované ocelové trubky, kterou vytvořil v roce 1928 Mies van der Rohe. **Obr. 37** Interiér, který vyprojektoval Mies van der Rohe.

KAPITOLA O MAŠINISTICKÉ ESTETICE A HNUTÍ DE STIJL

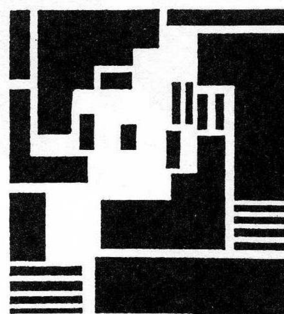
Popisujeme-li chronologicky všechny vážné snahy v nábytkové tvorbě, měli bychom zařadit tuto kapitolu o holandském hnutí De Stijl před všechny naše úvahy o nových avantgardních přístupech k tvorbě nábytkových předmětů. De Stijl – významný směr, který vyšel z geometrické abstrakce, vznikl totiž již za první světové války a to v Holandsku. Zatímco Evropa byla ničena válečným šílenstvím, v Holandsku, ušetřeném v první světové válce politikou neutrality od všech válečných hrůz, se zrodila jedna z velkých myšlenek, které ukázaly zcela novou cestu i nábytkovému umění. Myšlenka spočívala v opuštění dosavadní romantismem „přetížené" tvorby a započetí s tvorbou novou, a to novou od samého počátku, od konstruktivního přístupu opřeného o vědecká poznání.

V Holandsku v oné době vznikalo bezpočet nových staveb, vycházejících z těchto obrodných myšlenek. K těmto činům poznamenal Karel Teige: „...*jejich realizace učinila z Holandska pravou vlast nového stavebního umění.*"

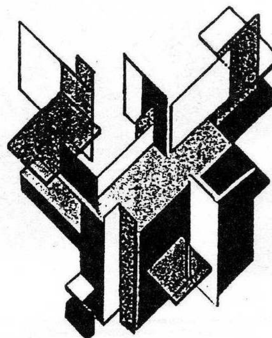
Přitom málokde bylo nutné podstoupit tak úporný boj proti vládnoucímu konzervatismu jako právě v Nizozemí. Holanďané v onom období nebyli přístupni novotám, převratům a náhlým změnám. Novou cestu ukazoval mladým již na počátku století Hendrik Pieterszoon Berlage (1856–1934). Svým působením, které mnohokrát vyjádřil i slovy: „*Věcnost je nejvyšší čin, jakého musíme být schopni dosáhnout – Architektonické formy mohou býti jen geometrického rázu podle volného pojetí, ale nejjednodušším věcným způsobem vyvinuty.*"

Do popředí v oné válečné době vstoupila skupina De Stijl, která záhy docílila vůdčí postavení. Své moderní názory dovedla do krajnosti s obdivuhodnou smělostí. Skupina, v jejímž čele stál architekt Jacobus Johanes Pieter Oud (1890–1963) s několika mladými umělci, připravila v roce 1917 první číslo časopisu De

1



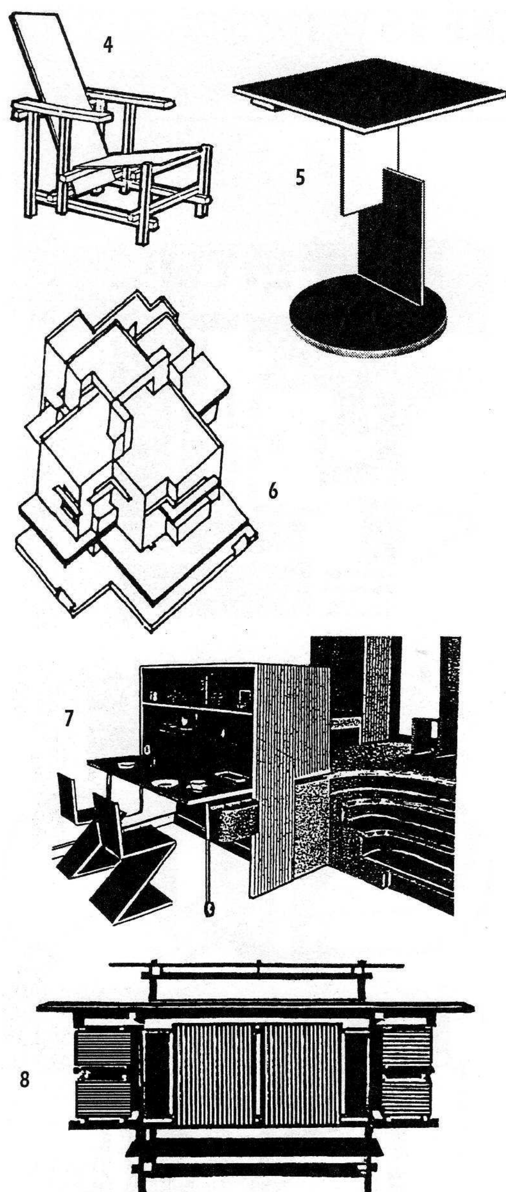
2



3



Obr. 1 Návrh obálky časopisu De Stijl, na které již jasně zakladatelé této tvůrčí skupiny deklarovali přístup k tvorbě. Grafický návrh manifestoval od prvního veřejného vystoupení kult pravého úhlu. Základní myšlenkou byla očista akademické architektury od „mlhavých efektů, řemeslnicky nahodilých tvarů a přebujelé ornamenty". Cílem pak bylo vytváření předmětného světa přesnými proporcemi, přímými čarami, a především pravým úhlem. **Obr. 2** Schéma kontra – konstrukce. Schéma proklamovaných zásad jasného vyjádření báze malířství, sochařství a báze architektury. **Obr. 3** Ztělesnění základních principů proklamovaných skupinou De Stijl ztělesňuje výrazně Schroederův dům v Utrechtu, postavený v letech 1923–1924



Obr. 4 - Obr. 5 „Červenomodré křeslo" a stolek – nábytkové předměty navržené Gerritem Rietveldem. Základním měřítkem moderní krásy se stala metodičnost, jasnost, prostota a jednoduchost. Křeslo bylo sestavitelné a snadno smontovatelné z dvaadvaceti průmyslově vyrobitelných dílců. **Obr. 6** Jednoznačně navržená soustava ploch situovaných k sobě v pravém úhlu. Abstraktní schéma autorů Teo van Doesburga a Cor van Esterena ovlivnilo značnou část nastupujícího směru architektury dvacátého století. **Obr. 7** Jídelní kout. Gerrit Rietveld zde využil své typické židle „Zigzag", které navrhl v roce 1934. **Obr. 8** Příborník navržený a realizovaný v roce 1919.

Stijl. Předmluvu napsal Theo van Doesburg (1883–1931), občanským jménem Christian Kupper – architekt, malíř a teoretik umění, který časopis vedl a který jako zákon razil pro nový přístup k tvorbě označení „mašinistická estetika".

Předním členem celé skupiny se stal malíř Piet Mondrián (1872–1944). Jeho filozofií a základním krédem bylo redukování nekonečného a rozmanitého projevu přírody do pratvarů horizontál a vertikál. Geometrismus se stal jeho základním výtvarným úsilím Tento průkopník geometrické abstrakce, jak říkají odborníci, „vycházel z platónské víry v božskost matematiky". V kolektivu, který přijal pojmenování De Stijl, byly zformulovány první principy abstraktní výtvarné tvorby, která ovlivnila do značné míry vývoj celého výtvarného poválečného dění. I když se tato spekulativní filozofie, obrodného směru, nazvaného Mondriánem neoplasticismem, se zdá z dnešního pohledu příliš zjednodušující, přinesla pro architekturu a tvorbu nábytkových předmětů zcela nové a revoluční podněty. Tvůrci hnutí De Stijl zpřetrhali pouta s minulostí a vytvořili jasnou geometrickou řeč těžící z matematických zdrojů a z hudební kompozice.

Principy, které Piet Mondrián převedl do svých obrazů, převáděli architekti důsledně také do svých děl. Malířství začalo určovat zákony ostatní tvorby, včetně tvorby interiérů a nábytkových předmětů. Celé interiéry, židle, stoly, skříně byly jakousi prostorovou variantou mondriánovského geometrizovaného obrazu.

Tento přístup je nejvýrazněji patrný z prací Gerrita Rietvelda (1888–1964), který se stal koryfejem pravoúhlosti především svým „Červenomodrým křeslem", vytvořeným již v roce 1917. Na něm ještě před založením skupiny De Stijl kontrastoval přísně pravoúhlou konstrukci diagonálami sedáku a opěradla. Přitom signální červenou barvou zde vytvořil základní výrazový prvek. I když následovala celá řada nábytkových předmětů, vycházejících z geometrické koncepce, stalo se toto „červenomodré" křeslo jakýmsi symbolem.

Při své tvorbě opustili holandští tvůrci symetrii, jako monotónní opakování a při svých návrzích vycházeli z elementárních prvků. Radikálně odmítli jakoukoliv ornament. Theo van Doesburg v zásadách, jimiž se prakticky i teoreticky řídila skupina De Stijl 1916–1924 poznamenal: *„Nová architektura nemá místa pro soukromé city, požaduje úhrnný výraz, to jest: maximum výrazu a minimum prostředků bez úkoru na účelnosti."*

KAPITOLA O TVORBĚ NÁBYTKU V OBDOBÍ PRVNÍ ČESKOSLOVENSKÉ REPUBLIKY

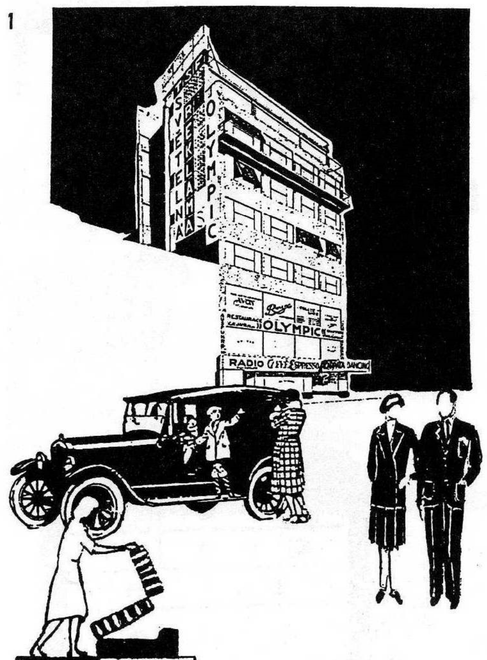
„Zásadní proměna, která se odehrála v letech 1921–1924 v naší architektuře, je v tom, že u nás dříve než ve většině vyspělých Evropských zemích zapustily moderní názory hluboké kořeny." Karel Teige

Cílevědomou tvorbu českých architektů řešících bytové prostředí záhy po první světové válce můžeme označit za snahu po vytváření vpravdě pokrokových tradic. Ideová a teoretická příprava v Čechách začala již v roce 1920 založením skupiny Devětsil a její architektonickou sekcí Ardev. V architektuře byla tato snaha naplňovaná hledáním národního slohu a současně úsilím po oproštění staveb, ale i nábytkových předmětů, od secesních zdobných prvků.

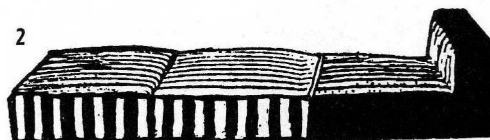
Záhy po odeznění typicky českého dekorativního obloučkového stylu – rondokubismu – se nový směr, kterým vykročili mladí architekti, stával silnou opozicí vůči přežívajícímu akademismu a pokleslým formám při tvorbě předmětného světa. To zřejmě vyplývalo ze skutečnosti, že společnost na počátku dvacátého století, obklopovaná novými výtvarnými, literárními i technickými směry stále silněji spatřovala v technice, v jejím přesném vyjádření, ve strohosti a tvarové jednoduchosti symbol čistoty.

S prvními tvůrčími činy se v poválečné atmosféře k novému proudu připojil Klub architektů v Praze. Jeho čestným členstvím byli poctěni i zahraniční architekti. Vedle Le Corbusiera to byl i August Perret, Adolf Loos, Amedée Ozefant, Walter Gropius, a J. J. P. Oud. Se svým časopisem Stavba (vycházejícím od roku 1922), který přinášel zahraniční podněty, nacházel Klub architektů cestu k přednímu postavení české architektury v Evropě. V roce 1925 ve stati „Předpoklady a zásady vnitřního zařízení" byly vytýčeny i hlavní zásady pro tuto cestu i při tvorbě nábytku. Vedle bodů o hygieně a maximálním využívání materiálů to bylo i vytyčení cílů směřujících k nízkým cenám, k účelnosti a lehkosti.

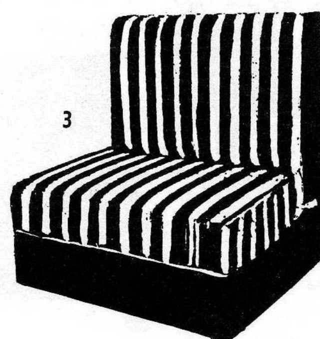
1



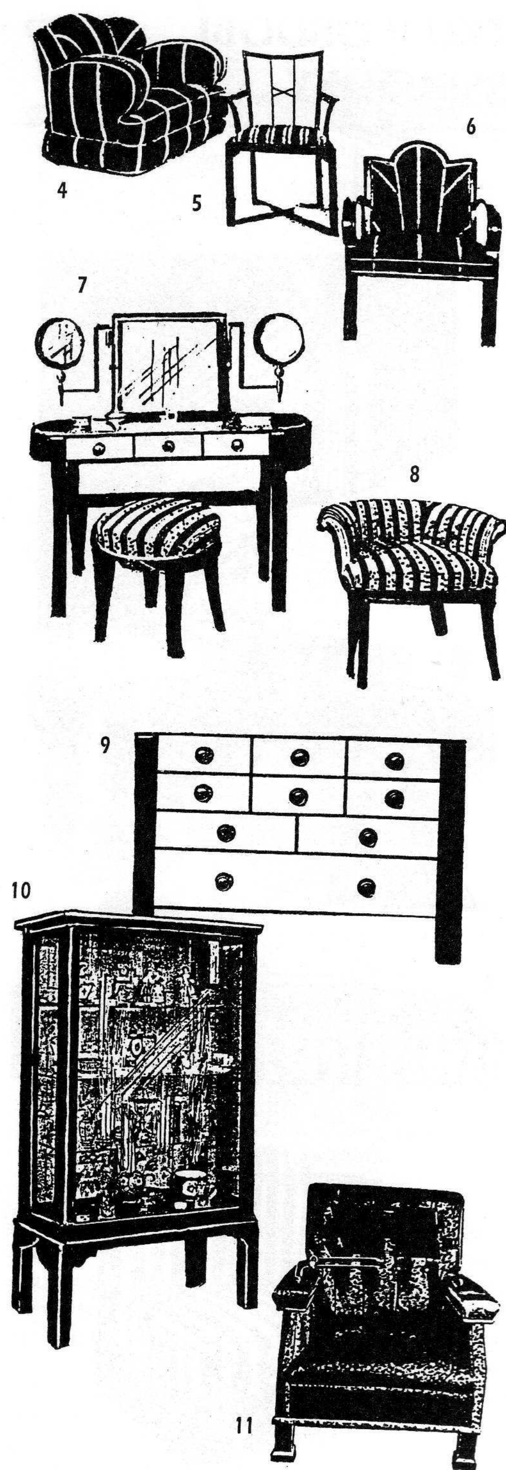
2



3



Obr. 1 Obchodní dům fy E. Rohlík – „Olympic" ve Spálené ulici v Praze navržený Jaromírem Krejcarem v roce 1923. **Obr. 2 – 3** Rozkládací křeslo – návrh Jaromíra Krejcara z roku 1924, který uveřejnil Karel Teige v publikaci „Práce Jaromíra Krejcara". Kombinováno ze tří polštářů, které tvoří buď pohovku k sezení nebo jednoduchým rozložením upraví se jako lůžko.



„V mnoha seriózních rozborech je možné se setkat s oprávněným tvrzením, že moderní česká architektura v celém meziválečném období držela krok s vyspělou světovou architekturou. Málokdy se však uvádí, že i v oblasti navrhování nábytku čeští architekti předstihli světový vývoj." E. Kitrichová

Na počátku dvacátých let – v době ještě před zveřejněním výsledků činnosti Bauhausu – v době kdy Evropa tonula v záplavě opulentních nábytkových kompletů, byla založena architektem Janem Vaňkem a jeho partnery zcela výjimečná akciová společnost Spojené umělecko – průmyslové závody (ve zkratce U. P. závody). Tento počin se u nás stal, vedle továren Thonetů, rozhodným krokem k průmyslové výrobě nábytku. Vytvoření tohoto podniku bylo současně provázeno cílevědomou snahou po oproštění předmětů od nadbytečnosti dekoru, spojenou s úsilím o zprůmyslnění výroby a o její ekonomické zefektivnění.

Jan Vaněk (1891–1962), vyučený truhlář, absolvent c. k. Průmyslové školy pro zpracování dřeva v Chrudimi, po svých studijních cestách v cizině převzal v roce 1912 otcův podnik, který přejmenoval na „Uměleckoprůmyslové dílny". Z Vaňkovy iniciativy, spojením této výroby nábytku v Třebíči, s brněnskou stolařskou firmou Karla Slavíčka, s čalounickou firmou Františka Plhoně a s několika dalšími menšími brněnskými stolařskými dílnami vznikl podnik s šesti sty zaměstnanci. Jan Vaněk byl v roce 1925 vybrán do čela U. P. závodů, který se svými spolupracovníky založil vyhraněný výrobní program v souladu s tehdy novými, pokrokovými názory na bydlení.

„Jan Vaněk dal U. P. závodům velkorysý a na svou dobu vlastně neuskutečnitelný program – neboť jej postavil na sociálně zodpovědnou bázi kvalitní výroby pro co nejširší vrstvy. Jeho průmyslově organizovaný nábytkářský podnik se jako první u nás zaměřoval na sériovou výrobu typového nábytku a současně výrobu bytových doplňků, které si vesměs dával navrhovat významnými výtvarníky, a to domácími i zahraničními." Alena Adlerová

Morava se tak stala nejen kolébkou průmyslové výroby, ale i vznikajícího českého průmyslového nábyt-

Obr. 4 – 11 U. P. závody od počátku svého založení začaly vyrábět sériový nábytek souměřitelný s výtvarně hodnotnou evropskou produkcí ve dvacátých letech. Autoři návrhů nábytku byli z řad předních českých architektů a stali se stálými externími spolupracovníky U.P. závodů. V U. P. závodech v letech 1924 se na přípravě sériové výroby typového nábytku jako stálí spolupracovníci, vedle Jana Vaňka, podíleli Jaroslav Grunt /obr. č .7,8, 9 /, Jindřich Friedl /obr. č. 10 /, Ernst Wiesner /obr. č. 5 /, František Plhoň /obr . č. 4, 6, 11 i vídeňský architekt Hugo Gorge.

kového designu. U. P. závody položily základ k modernímu pojetí průmyslového navrhování, které bylo v harmonickém souladu s pokrokovými názory na bydlení.

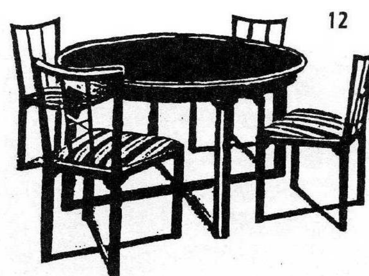
Josef Gočár mimo návrhů nábytku vyprojektoval i stavbu nové továrny U. P. závodů v Třebíči. Byla zahájena sériová výroba kvalitních předmětů, které vycházely z dobové tendence. Předmětů, které pro svoji výtvarnou kvalitu můžeme přiřadit mezi evropské špičky vytvořené v duchu Art deco. Přitom jako základ celé tvorby byla proklamována věcnost a účelnost. Byl to střídmý, elegantní, pohodlný a funkční nábytek, který byl značně ovlivněný názory Adolfa Loose, letitého spolupracovníka Jana Vaňka. Nábytkové předměty vycházely z prověřených a tradičních forem. Mnohé z nich nesly na sobě znatelné stopy tvarování nábytku z období biedermeieru.

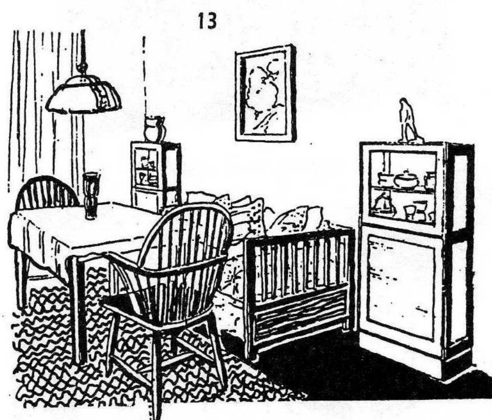
Zpočátku byly jako dekorace uplatňovány i zjednodušené řezané a intarzované motivy. Brzy nastala proměna podstatnější. Nábytek vyráběný v U. P. závodech přestával být předmětem tvarové a barevné hry – architekturou v malém měřítku – a stával se účelným nástrojem bydlení. Nové formy hladké a dokonalé, strojně zpracované povrchy a přirozená elegance vyráběného nábytku se staly základním programem. Nový sestavovací (lépe řečeno přistavovací) program, který již v prvopočátcích navrhl Jan Vaněk, se stal protipólem tehdy vyráběných nábytkových celků – kompletů.

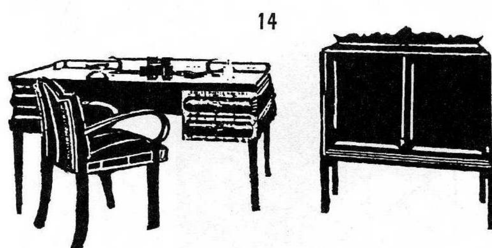
Nesmíme opomenout, že po první světové válce stále ještě v nábytkové tvorbě i v Čechách přetrvával historismus, doznívala secese a přitom se celé tvarosloví rozpadalo. U. P. závody byly zcela výjimečným a dlouho ojedinělým realizátorem nových myšlenek.

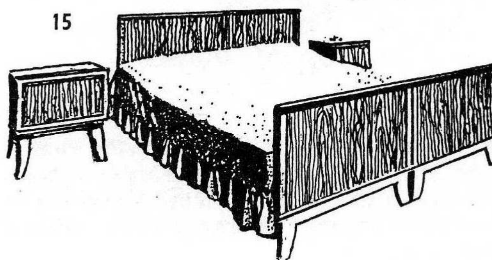
I přední nábytkářské firmy, jakými byly továrny E. Gerstla, J. Navrátila či Strnada a Vaníčka produkovaly náročně a nákladně vypracované sestavy pro horní vrstvy společnosti a to výhradně v historizujícím provedení.

K problematice úrovně bydlení v širokých vrstvách obyvatelstva poznamenal Pavel Janák v roce 1920: *„...na poli sociálním, kdy převrat roku osmnáctého otev-*



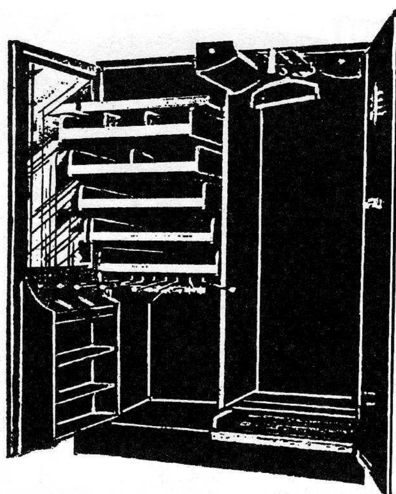




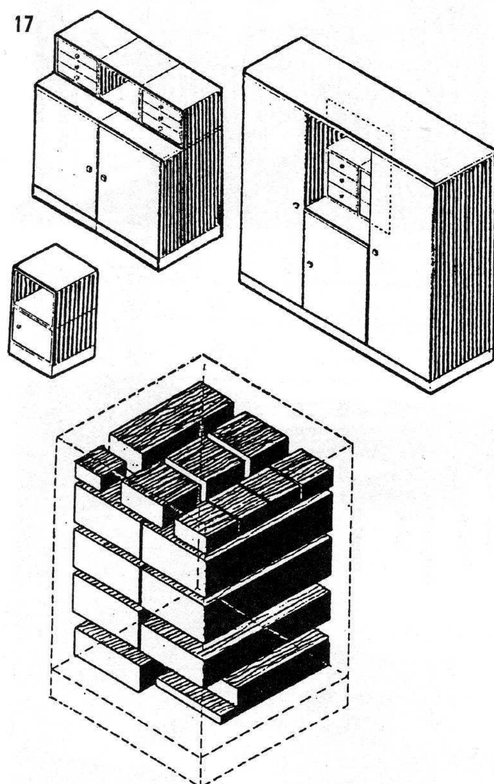


Obr. 12 Jídelní souprava podle J. Friedla. Realizace U. P. závody. **Obr. 13** Původní přistavovací skříňky, které se staly výchozími nábytkovými předměty pro následující sektorové řady vytvořené ve Spojených umělecko-průmyslových závodech připravil pro výrobu Jan Vaněk v roce 1922. Knihovničku a sekretář posléze přizpůsobil Ivan Kadlčík tak, aby měly zcela nepochybně stavebnicový charakter. **Obr. 14** Psací stůl a křeslo navrhl Fr. Plhoň (1924), výroba U. P. závody. Příborník podle návrhu J. Friedla. **Obr. 15** Ložnice, kterou U. P. závody v roce 1924 vybavovaly podle návrhů Fr. Krupky sídlo prezidenta republiky v Topoľčiankách na Slovensku.

16



17



Obr. 16 Funkčně řešené šatníky a prádelníky navržené Františkem Havlíkem zdůrazňující účel a konstrukci byly navrženy v intencích snah nové architektury inspirované nespornými vlivy Bauhausu. **Obr. 17** Analýza běžných prostorových nároků pánského šatníku, o kterou se pokusil František Havlík.

řel nebývalé možnosti pro kulturu bydlení, shledána byla veliká zaostalost a nepřipravenost širokých vrstev.“

Byly to pak především kvalitní výrobky U. P. závodů, které spolu s prvními sériemi sestavovacího nábytku již v letech 1924 otevíraly cestu k hodnotnějšímu bydlení široké obce spotřebitelů.

Pravda, tento koncept zcela nového zařizovacího způsobu, kterým se stal sestavovací nábytek, měl již své předchůdce. Princip skladebnosti byl koncem devatenáctého století uplatněn v návrzích amerických sestavovacích registratur vyráběných pro zařízení kanceláří. Byl to i nábytek německého architekta Bruno Paula, přítele a častého konzultanta zaváděných programů U. P. závodů, který vycházel z biedermeieru. Přinášel nová řešení poskytující oproti vžitým kompletům možnost sestavování a řaditelnost jednotlivých skříní a skříněk vedle sebe. Pomocí průmyslové výroby naznačoval nábytek produkovaný v U. P. závodech cestu, jak zvýšit lacinějším způsobem úroveň bydlení širokých vrstev obyvatelstva.

V letech 1922–1924 navrhl Jan Vaněk sekretář a přistavovací skříňku. Jejich prosté proporce byly výrazem dobrého pochopení vztahu mezi prostorem, uživatelem a nábytkovým předmětem. Vaňkův sestavovací nábytek byl oproti nábytku Bruno Paula méně zdobný a přitom svojí „útulností“ předčil sestavovací řadu vytvořenou v Bauhausu. Ta totiž vycházela ze strohého geometrického řádu, který byl na tomto učilišti úzkostlivě dodržovaným zákonem tvorby. Vaňkův sestavovací nábytek se stal výchozí koncepcí i pro následující sektorové řady H, se kterými přišel František Havlík. Tato řada posléze svým počtem 30 dílů poskytovala možnost variabilního zařizování bytů a umožňovala jejich postupné doplňování.

Sektorový nábytek byl rozvíjen pracovníky U. P. závodů i po odchodu J. Vaňka v letech 1928–1935. Do roku 1930 na ní pracoval také Ivan Kadlčík a po roce 1930 Albín Hadač s Vladimírem Marečkem. Byl to ale především Jan Vaněk, kdo jako první formuloval tyto zásady a prosadil je do realizací. *„Objektivní předpoklady (založení U. P. závodů) byly dány skutečností moderní a racionální organizace práce. To by ovšem bylo málo. Musíme vidět, že U. P. závody položily základní kámen modernímu pojetí průmyslového designu především kvalitním programem, který byl v harmonickém souladu s pokrokovými názory na bydlení, aktuálně na ně reagoval, a tak se vlastně podílel na vytváření moderního stylu bydlení.“ Jaroslav Kadlec*

I přes tuto skutečnost ostatní české a tím víc slovenské nábytkářské dílny produkovaly předměty, které

se přibližovali kýči. Běžné bylo i plagiátorství a záplava vzájemně kopírovaného nevkusu. Bylo to zřejmě i tím, že spolupráce s erudovanými architekty byla jen vzácnou výjimkou. Truhláři pro svoje výrobní programy raději čerpali ze vzorníků, které byly již před první světovou válkou vydávány ve Vídni. Ty pak našly své následovníky i u českých podnikavců. Je ale pravdou, že některé nábytkářské dílny dokázaly modernizovat svoje výrobky.

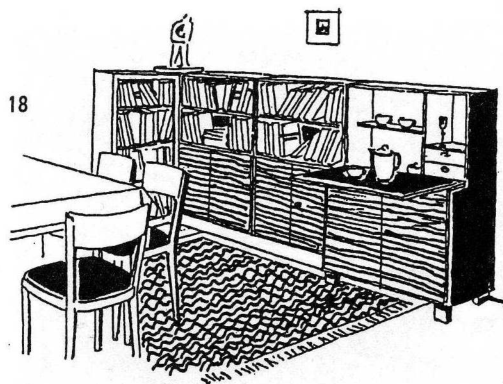
Tehdejší obecná kultura bydlení a především vžité způsoby zařizování obydlí byly však značně závislé na vyhraněných tradičních formách. Ve většině nábytkářských podniků přežíval secesní, folkloristický, posléze i modernizovaný nábytek, který byl stále ještě zdoben aplikací ozdobných prvků, používaných ve „velké“ architektuře.

Přesto první poválečná léta můžeme označit za roky zcela nových proudů v tvorbě nábytku. Avantgardní architekti vyrostlí a tvořící v počátcích meziválečného období ve svých pracích odráželi atmosféru doby přesto, že jejich vliv byl omezen na uživatele s vyspělým vkusem – na tenkou vrstvu intelektuálů. Přílišná prostota navrhovaného zařízení a často i přílišná strohost vzbuzovaly v širokých občanských kruzích zápornou reakci. Trvalo ještě hodně dlouho, než skromnost, věcnost a prostota předmětů byla přijímána i širokou společností.

U. P. závody ve svých prodejnách, postupně budovaných, zaváděly nabídku vybraných předmětů. Stolní sklo, bytový textil, osvětlovací tělesa, spolu s doplňky, které ve výrobě subdodavatelů ovlivňovali pracovníci U. P. závodů, vytvářely v prodejnách dobrou propagaci kultury bydlení. Jedním z mnoha počinů bylo i vydávání časopisu „Bytová kultura“. Vedení redakce se ujal dr. Bohumil Markalous (1872–1952), známější pod uměleckým pseudonymem Jaromír John. V redakční radě spolupracovali Adolf Loos, Arnošt Wiesner a iniciátor a vydavatel tohoto jedinečného časopisu Jan Vaněk. Jedinečnost dosvědčují nejen informace z celé Evropy, ale i plamenné příspěvky předních evropských osobností.

Ocitováním myšlenek z Vaňkova úvodního článku „Právo na obydlí – povinnost industrie“ je možné vy-

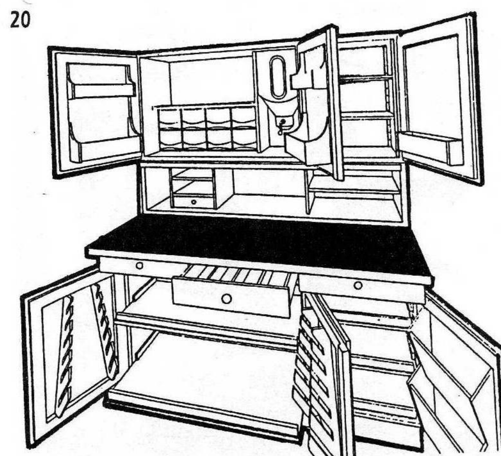
18



19

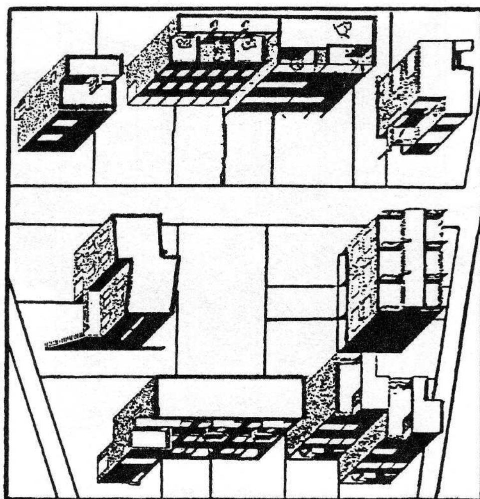


20



Obr. 18 Sektorová řada „H“, která byla rozšířena a pracovníky U.P. závodů připravena pro hromadnou výrobu. Dopracované sektorové řady „H“ měly již jinou charakteristiku než původní přistavovací nábytek. Skříňky bylo možné přistavovat nejen vedle sebe, ale i na sebe, takže bylo možné vytvářet mnoho různých variací. Skříňky měly sokl, boky skříněk byly spojeny na pokos, takže byly vytvořeny plochy bez zřejmých stop propojení. Povrchová úprava byla u dveří řešena dýhováním ořechem a zaleštěním. Boky a horní plochy skříněk byly vyrobeny z mořeného pololeštěného dubu. **Obr. 19** Sedací souprava – stolek a čalouněná křesla podle návrhu A. Wachsmanna. **Obr. 20** Kuchyňský kredenc – návrh Františka Havlíka z roku 1927. I když byl zatížen běžnou zvyklostí vybavování kuchyní, je nezbytné zařadit Havlíkův návrh mezi první kroky, které napomáhali racionalizovat práci s přípravou pokrmů. Autor podrobil ukládaný inventář kuchyňského nářadí podrobné analýze a snažil se vytvořit v té době optimální vybavení kuchyňského pracoviště.

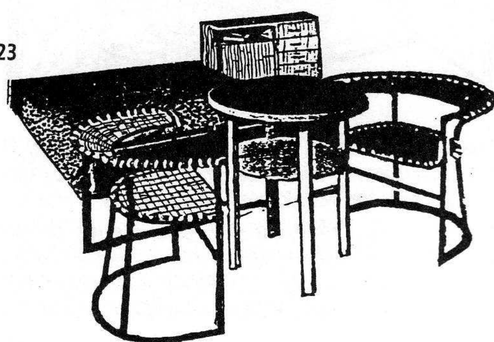
21



22



23



tvořit si obraz o cílech, které si předsevzali pracovníci U. P. závodů. *„Správného obydlí se dosud nedostává většině lidí; lidé nebydlí vždy, jak by jejich kulturní úroveň a často i pracovní a společenské postavení vyžadovalo". Jak odstranit tyto křiklavé nedostatky? Sériovou výrobou domů a veškerého jejich vnitřního zařízení. A vyvozuji z toho povinnost naší industrie: Architekt, navrhující dům i nábytek, výrobce budující domy i vyrábějící nábytek, nechť se podřídí „standardizaci" a sériovou výrobou způsobí, že standardizované výrobky budou svou cenou dostupny nejširším lidovým vrstvám, že dům i nábytek bude sloužiti pouze účelnosti, pohodlí, zdraví, hospodářským potřebám obyvatele a nikoli hlavně stylu."*

Většina nábytkových předmětů navrhovaných architekty, kteří spolupracovali s U. P. závody, byla koncipována pro hromadnou výrobu. V koncepci nábytku byly v těchto návrzích přijímány a našim poměrům přizpůsobovány světové moderní proudy. Přitom jak poznamenal Karel Koželka: *„U nás tehdy nešlo o funkcionalismus jakožto směr vyjadřující tuto ideu jen tektonickou formou, ale celá tehdejší česká avantgarda chápala funkcionalismus jako důležitý faktor celého civilizačního procesu vývoje společnosti, jako součást moderního projevu architektonického konceptu a vědeckého pojetí architektury vůbec."*

Propojení s novými myšlenkami pomohla teoretická výměna názorů zprostředkovaná v zimě roku 1924–1925 přednáškovým cyklem „Za novou architekturu".

V Praze a v Brně tehdy vystoupili přední představitelé evropské architektury Le Corbusier, A. Ozefant, W. Gropius, Teo van Doesburg, J. J. Oud, A. Loos ale i celá řada českých architektů. V tvorbě nábytkových předmětů to byl čas nepřetržitého úsilí při prosazování účelného před neúčelným, boj výtvarného s kýčem. Jan Vaněk se svými druhy a spolupracovníky vytvářel z Brna centrum úsilí o moderní nábytkovou tvorbu. Snažil se připravit výrobu montovaného nábytku, který

Obr. 21 Kolonie „Nový dům" vznikla pod patronací Svazu čs. díla v Brně jako součást „Výstavy soudobé kultury". Byla postavená podle návrhů brněnských architektů B. Fuchse, H. Foltýna, J. Grunta, J. Krohy, J. Syřiště, J. Víška, A. Wiesnera a pražského J. Štěpánka. Tato kolonie rodinných domů se stala dokladem, že nový směr v architektuře u nás zapustil pevné kořeny. Realistický standard rodinných domků odpovídal tehdejším poměrům českých středních vrstev společnosti. **Obr. 22** Pod vlivem zahraničních impulsů a pokrokových tvůrců se i v českém bytovém prostředí objevila ocelová trubka a povrchy frekventovaných ploch podlah a nábytku začaly být opatřovány novými odolnými materiály. **Obr. 23** Interiér „Ložnice rodičů". Jednoduchý, skladný nábytek úměrných rozměrů, navržený Oldřichem Starým jako zařízení vystavovaného rodinného domku.

se měl stát exportním programem. Jeho velkorysost ohrozila chod U. P. závodů a Vaněk po roztržce s vedením podniku odešel. Po odchodu z U. P. závodů založil bytovou společnost Standart (ve zkratce SBS), která vedle výroby nábytku připravila a realizovala malé standardizované rodinné domky.

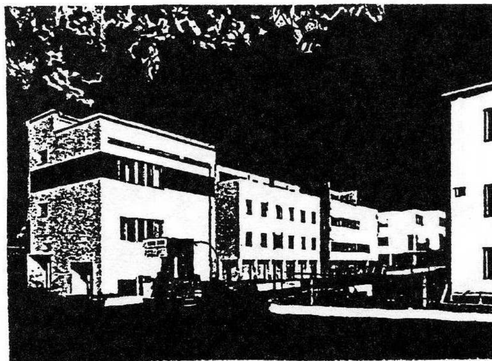
Vaňkovy nábytkové typy a sektorovou řadu H ve spolupráci s Albínem Hadačem, Ivanem Kadlčíkem a Vladimírem Marečkem dále rozpracoval Jindřich Halabala (1903–1978), který od roku 1930 plných dvacet let pracoval jako vedoucí architekt Spojených U. P. závodů. Byla vytvořena řada E, kterou vyráběly U. P. závody od roku 1935 až do roku 1947. Jejími tvůrci byli podnikoví architekti Jan Srb a František Jirák. Brno se stávalo v prvním desetiletí samostatnosti střediskem avantgardní architektury. Potvrdila to i „Výstava soudobé kultury", realizovaná již rok po slavném vystoupení funkcionalistů na stuttgartském Weissenhofu.

Brněnská výstava se stala se přehlídkou všeho pokrokového a nového, co se odehrálo v architektuře v českých zemích za deset let samostatného státu. Výstava byla prvním shrnutím výsledků z krátkého období, ve kterém probíhal nástup českého funkcionalismu. Vlastní výstaviště bylo vybudováno v letech 1926–1928 na základě nejvýše oceněného návrhu Josefa Kalouse, přepracovaného Emilem Králíkem. Výstava se stala mezníkem, konečnou tečkou za dekorativismem.

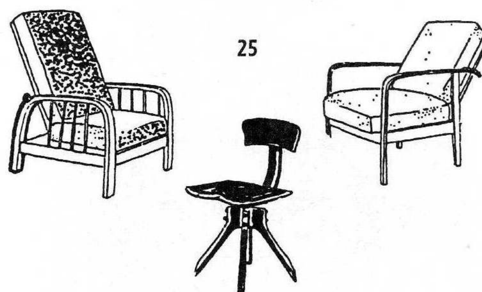
Při příležitosti výstavy pod patronací Svazu českého díla vznikla v Brně samostatná kolonie rodinných domů – „Nový dům". Šestnácti realizovanými rodinnými domky zde čeští architekti demonstrovali názor na standard bytového prostředí. Část výstavy „Nový dům", která byla vytvořená jako expozice moderního bydlení, byla realistickým pohledem na bydlení, které odpovídalo českým poměrům. V katalogu této části výstavy uvedl Jan Vaněk znovu svůj revoltující článek „Právo na obydlí – povinnost industrie". Rok brněnské výstavy, 1928, otevřel cestu novým pohledům široké veřejnosti na bytové prostředí, na nově řešené interiéry, na funkci nábytku.

Předváděné interiéry přejímaly v plné míře nové, pokrokové myšlenky funkcionalistické architektury. Příkladem bylo bytové zařízení rodinného domku, navržené Oldřichem Starým. Technický pokrok spolu s architektonickým řešením, spočívajícím v prostých

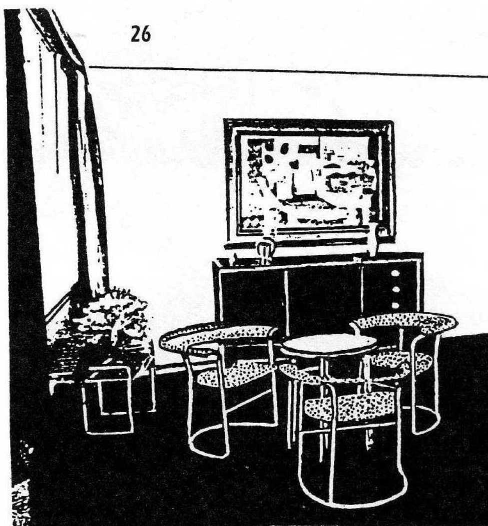
24



25



26

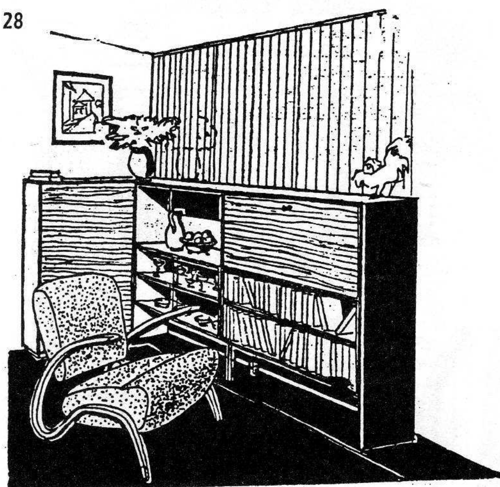


Obr. 24 Výstava „Nový dům" v Brně (1928) pod Wilsonovým lesem jako součást výstavy soudobé kultury, předvedla realizace návrhů rodinných domků a vil J. Víška, J. Syřiště, M. Putny, H. Foltýna, J. Krohy. Byl to realistický standard rodinných domků, které odpovídaly tehdejším českým poměrům. Výstava se stala mezníkem ve vývoji naší architektury a vyvrcholením soutěže konzervativního a avantgardního pojetí architektury. **Obr. 25** Křesla a otočná pracovní židle **Obr. 26** Interiér pokoje rodinného domu podle návrhu Oldřicha Starého na Výstavě soudobé kultury. V interiérech převládaly přímky a čisté sterilní plochy.

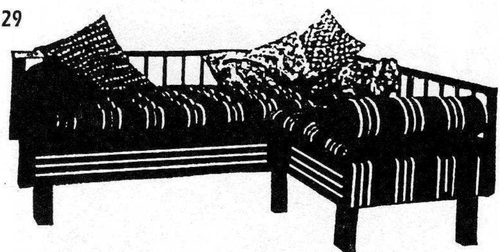
27



28



29



formách, byl vyjadřován čistým geometrickým výrazem. Výstava soudobé kultury se stala důležitým mezníkem ve vývoji architektury i bytového zařízení předvedením prostého a přitom účelného vnitřního zařízení. Poměrně krátké období bylo provázeno nejen realizacemi rodinných a nájemních domů, ale i úsilím o průmyslovou výrobu nábytku.

Probíhal nástup českého funkcionalismu, ve kterém byly založeny teoretické základy nové estetiky a tvorby. V bytovém prostředí se prosadil nový názor na úpravu povrchů. Oproštění předmětů od dekoru kladlo na výrobce náročnější požadavky a vyžadovalo daleko pozornější a vyšší péči povrchům. Pod hlásaným heslem „Nové věcnosti" („Neue Sachlichkeit") bylo rozšířeno používání nejen nových hmot, ale i nových konstrukcí. Nábytek z kovových trubek, zrcadlové sklo, bezespáré podlahy bez koberců, linoleum a guma se staly velkou módou. Byty v extrémním pojetí pak vyhlížely jako ordinace lékaře – svým pojetím sterilní, neosobní a neútulné.

Teoretiky zdůrazňované pravdivé přiznání materiálů a vyzdvižení krásy dřeva bylo ve snaze nabídnout zákazníkům líbivé předměty suplováno ve většině truhlářských dílen dekorativností. Byly nabízeny exotické dýhy náročně skládané do složitých figur a politurami leštěné na vysoký lesk. S plným vědomím choulostivosti jejich povrchů si zřejmě lidé vytvářeli zábrany proti neukázněnému chování ve svém intimním domácím prostředí. Lesklé povrchy a prosklené části nábytku se pro širokou veřejnost staly symboly modernosti.

V období hospodářské krize třicátých let nacházeli mnozí výrobci možnost snadnějšího odbytu svých výrobků větším „nadbíháním" novému měšťáckému cítění. Navrhovatelé nových nábytkových předmětů hledali, čím by i účelné tvary „přikrášlili". Byly vymýšleny kombinace materiálů, mnohdy násilné a vypočítané jen na efekt. Vlna aerodynamismu, která při řešení karosérií automobilů, letadel, lokomotiv znamenala pokrok, byla přenesena i na nábytkové předměty. Barvotiskové předlohy vytvořené podnikavými stylisty zaplavily truhlářské dílny a živnostenské podniky. Na konvenční nábytkové funkční typy byly aplikovány zaoblené „aerodynamické" tvary. Dekorativismus, kterému odzvánělo, byl nahrazen bohatostí dýh a líbivým tvarováním.

Obr. 27 – Obr. 28 Sektorová řada „E", která vznikla v U.P. závodech v roce 1935, umožňovala individuální vytváření sestav. Celý systém byl hlavním architektem Jindřichem Halabalou propracován a domyšlen i výrobně tak, aby poskytoval co nejvíce variací a přitom byl vyráběn co nejúsporněji. Boky skříněk, které byly řazeny těsně vedle sebe, nebyly opracovány a byly dodávány samostatné krycí desky. Místo horní půdy měly skříňky pouze dvě úzké lišty, takže byly nahoře otevřené a otvor byl zakryt dnem horní skříňky nebo samostatnou deskou. Aby mohly dveře tvořit pohledově nedílný celek, byly osazovány na obvodové hrany korpusu. Pro tento účel byl vytvořen nový dveřní závěs. **Obr. 29** Rohová pohovka z výroby U. P. závodů.

Módní vlna, která se zrodila ve Spojených státech amerických, byla tak silná, že ještě po druhé světové válce, počátkem padesátých let, byl tento nábytek s esovitě kroucenými dveřmi vyráběn velkoprůmyslově i ve znárodněných továrnách.

Rozmach výroby překližek a velkoplošných desek – laťovek – byl provázen úsilím o průmyslovou výrobu nábytku. Současně s technologií vysoušení dřeva usnadnil cyklus využívání dřeva od těžby až po finální výrobek. Umožnil výrobu zaoblených rohů skříní, rozvlněných ploch čel postelí a dveří úložných prostorů. Vedle líbivých nábytkových předmětů, které nadbíhaly pokaženému vkusu, byly navrhovány a vyráběny předměty vedené snahou po funkčních, ušlechtilých a nadčasových výrobcích.

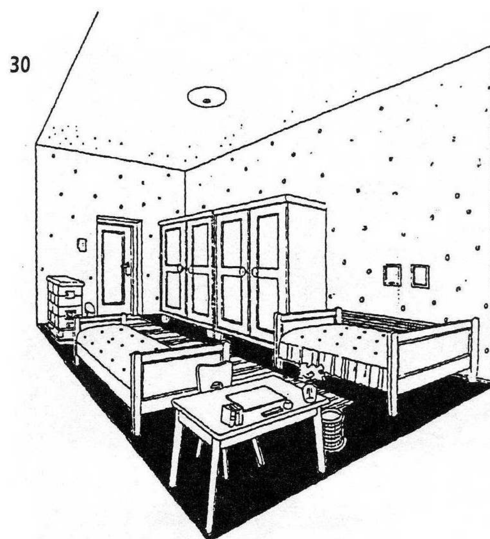
Současně s hledáním souvislostí mezi výtvarným a technickým charakterem usilovali architekti i o řešení palčivých sociálních otázek.

Závažnou úlohu při vzniku moderního bydlení sehrála činnost Svazu čs. díla. Byl založen těsně před první světovou válkou (1914) na obdobných principech jako německý Werkbund. Tak jako Werkbund tak také Svaz čs. díla se stal zázemím pro rozvoj nových názorů na bydlení.

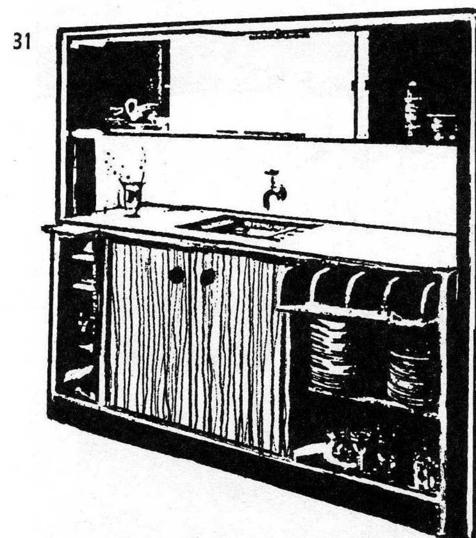
Svůj úkol splnila i prodejna „Krásná jizba", díky které nové názory na nábytkovou tvorbu nezůstaly pouze souhrnem teoretických postulátů, ale staly se existujícím konceptem bydlení. V jejich prodejních prostorách krása jednoduchosti a účelovosti procházela úspěšnou konfrontací s reálnými požadavky každého dne. Krásná jizba působila od roku 1927, kdy před vánočními svátky otevřela v pražské Myslíkově ulici svoje první výstavní prostory. Jako přívažek nakladatelství Družstevní práce mohla se plně opřít o několikatisícovou základnu kultivovaných abonentů hodnotné knižní produkce. Ti se pak po celé republice stávali trvalými zákazníky i Krásné jizby.

Sounáležitost Krásné jizby s nakladatelstvím Družstevní práce se projevila nejen v kultivaci bytových doplňků, skla, porcelánu, bytového textilu, osvětlovacích těles, ale i ve vzniku sektorových řad knihoven, které navrhli Jan Vaněk v letech 1929–1931 a J. A. Koula v roce 1938. J. A. Koula navrhl stavebnicový nábytek pro Krásnou jizbu, který pak byl propagován ve člen-

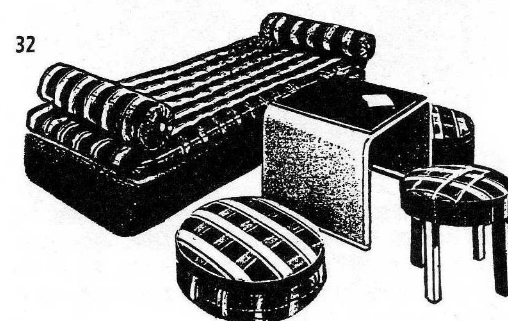
30



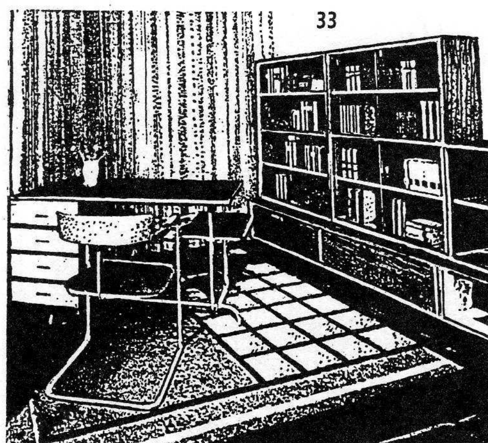
31

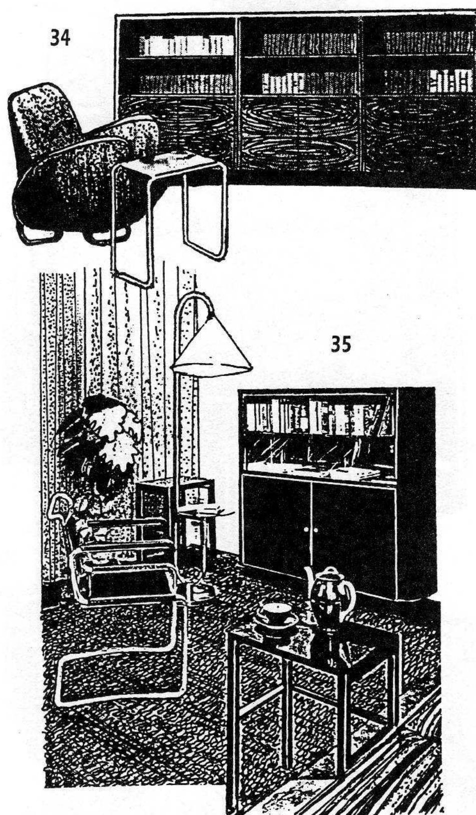


32



Obr. 30 Dětská ložnice. Vítězný návrh z anonymní soutěže, vypsané Pražskou obcí na zařízení malých bytů typovým nábytkem. Autoři A. Kuthan a J. Vančura. **Obr. 31** Příborník situovaný v jídelně podle návrhu J. Krejcara. **Obr. 32** Podle návrhu Jana Vaňka byl vyroben nábytek dívčího pokoje.





Obr. 33 Pracovní kout v obývacím pokoji, vytvořený z typového nábytku U. P. závodů. Autor A. Müllerová. Obr. 34 Křeslo a stolek s podnožím z ocelových trubek a řada sektorových knihoven. Obr. 35 Přístavné stolky řešené jako hnízdové, křeslo z ocelových trubek a knihovna z produkce U. P. závodů.

ském časopise Družstevní práce spolu s doplňkovými předměty vysoké estetické úrovně.

Pokroková linie nábytkové tvorby byla v různých variacích a ideových návrzích zaměřována i na dělnické, tak zvané „nejmenší byty". Byly to především soutěže vypisované Svazem čs. díla, ale i například Pražskou obcí, ve kterých začínal být navrhován nábytek typový, sériově strojově vyráběný. Byly to i snahy vedoucí k vytváření nábytku, který by byl místo z tradičních materiálů konstruován z překližek a rámů, který by bylo možné sestavovat i suchou montáží.

Architekti přicházeli při řešení rodinných domků a vil s šatnami, se skříněmi využitými jako příčky a vestavěnými až ke stropu, s nábytkovými předěly mezi jídelnami a kuchyněmi. Pozornost byla věnována funkčnímu členění kuchyňských kredencí, šatních i prádelníkových skříní.

Pod vlivem úsporně řešených kuchyní jídelních vozů Mitropa začaly být prosazovány racionálněji řešené nábytkové předměty a jejich uspořádání v obytných kuchyních. Tato snaha vycházela i z nové úlohy ženy ve společnosti.

Úsilí po využití prostoru vedly k prosazování kombinovatelných typů lehacího nábytku sloužícího ve dne i v noci. Doporučována byla výklopná lůžka, sklopné stolky a sklopná sedadla.

Tvorba nábytku v meziválečném období nastoupila na správnou cestu.



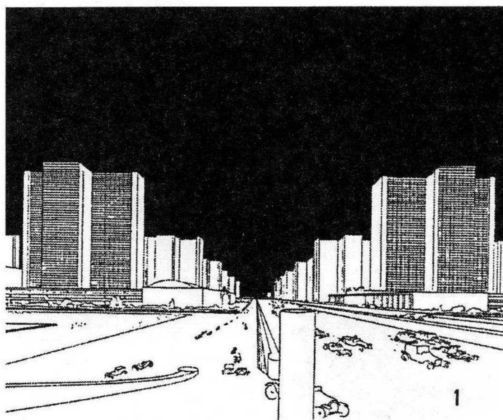
KAPITOLA O ČESKÉ NÁBYTKOVÉ TVORBĚ A FUNKCIONALISMU

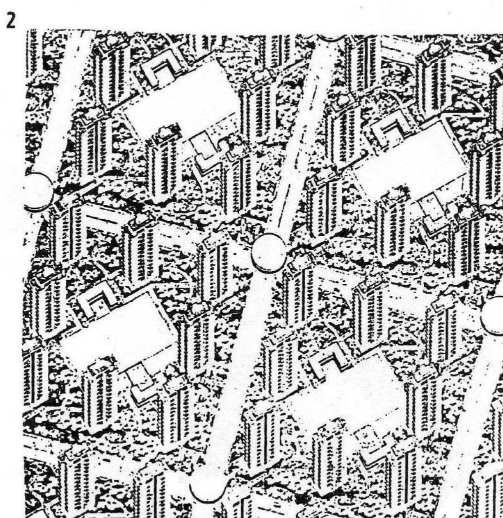
„Tvar sleduje funkci“ – tato jednoduchá věta, kterou si vytkl za svůj cíl americký architekt Louis Henri Sullivan (1856–1924) se stala základním vyjádřením úsilí avantgardních architektů po první světové válce. Pravda, je to heslo příliš prosté, příliš jednoduché, aby mohlo postihnout onen historický jev, označovaný na počátku dvacátých let dvacátého století celou řadou pojmenování, z nichž nejvíce se ujal výraz „funkcionalismus“.

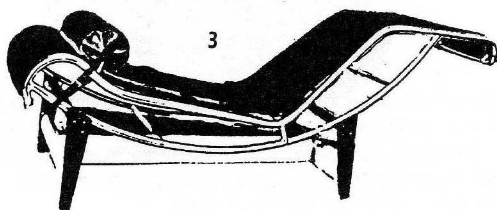
Heslo architekta Sullivana, kterému nadržoval na počátku století teoretik a zakladatel německého Werkbundu Hermann Muthesius (1861–1929), vedlo založením Bauhausu k ideologizaci funkcionalismu. Jedním z hlavních zdrojů pro vznik nové estetiky užité tvorby a designu bylo i Moorisovo a Ruskinovo odmítání náročných forem a návrhy zjednodušených až prostých nábytkových předmětů. Zásady svoji tvorbou formulovali i bratři Perretové a k jeho hlavním stoupencům patřili především architekti Le Corbusier, A. Loos, J. J. P. Oud a mnoho dalších. V Bauhausu byl pak funkcionalismus formulován nejdůrazněji.

Byla to doba naplněná často i nekritickým nadšením z prudce se rozvíjejícího průmyslu. Dynamický rozvoj vědy, průmyslu a techniky vyvolal představu, že věda a technika nahradí architekturu jako umění. Teoretici výtvarného umění a architektury nazvali tento silný proud na počátku dvacátého století reformací.

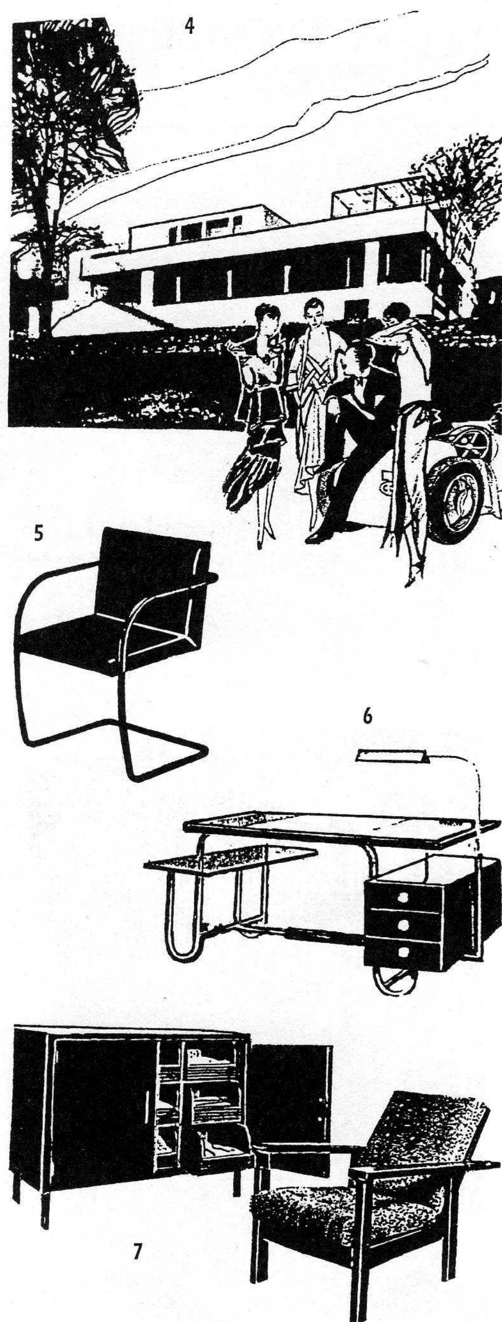
Tato reformace architektury a nové tvorby předmětného světa vydala nový zákon. Ráj na zemi měla vytvořit věda. Technizací světa měla pomocí industrializace zasytit zástupy. Od rýsovacích stolů se začaly, současně se snahou využití na svět přicházejících nových technologií a hmot, ozývat hesla – racionalismus,







Obr. 1 Kresba Le Corbusierova velkoměsta. Silná sociální angažovanost Le Corbusiera přivedla k plánům masové výroby obytných domů a k úvahám o problematice bydlení prostých občanů. **Obr. 2** Pod heslem „Slunce, prostor, zeleň“ na podzimním pařížském salónu v roce 1922 předložil Le Corbusier projekt soudobého města pro tři miliony obyvatel s administrativním centrem ve věžových stavbách 250 m vysokých a s obytnou částí členěnou v blocích. V roce 1925 v pavilonu Esprit Nouveau předvedl Le Corbusier obdobný návrh – Plan Voisin, aplikovaný na přestavbu Paříže. **Obr. 3** Chaise-longue



zprůmyslnění, velkovýroba. Ve dvacátých letech se stroj a strojová výroba staly modlou, ke které vzhlíželi teoretici i architekti funkcionalismu. Přitom průkopníci funkcionalismu ve svém nadšení pro filozofii funkčních výrobků, která se jim otevírala díky moderní technologii, zcela opomenuli na lidskou povahu. Modernismus dvacátých let urychlil další rozšíření nových myšlenek a rozbil zeměpisné hranice – dal podnět k vzniku mezinárodního stylu.

Tvůrci a především pak teoretici byli přesvědčeni, že kulturní náplň a tvůrčí žeň dvacátého století nebude spoutána ohledy na minulost. Nabyli přesvědčení, že nemohou existovat žádné kompromisy ani postupná hledání. Usilovali o zcela nové přístupy – radikální, neodvislé a nezávislé na minulosti. *„Mezinárodní styl, přes všechny ctnosti, které měl jako harmonický a jednotící způsob estetického projevu, vytvořil v návrhářích nebezpečnou ilusi, že pracují v těsném spojení s moderní technologií stejně dokonale, jako byl od průmyslové revoluce své doby izolován novoklasicistní návrhář kolem roku 1800.“ L. Vrátník*

Funkcionalismus se odlišil od slohově vágní předcházející doby i tím, že měl zcela novou etickou náplň. Šlo nejen o to, že se palčivé problémy řešily jinak, ale že vyřešené problémy měly sloužit zcela jiným sociálním skupinám. Novou orientací práce návrhářů byla snaha po uspokojování každodenních potřeb prostých obyčejných lidí. Již od vzniku funkcionalismu byla pozornost mnohých architektů orientována stále víc na sociální problémy bydlení a vyústila ve snahu navrhovat nábytek dostupný co nejširší populaci. První radikální změny v ideovém přístupu k řešení bytového problému, bytové dispozice a bytového nábytku nastaly právě a teprve s příchodem funkcionalismu.

Je pravdou, že určitou roli především v anglosaském světě sehrály myšlenky Ebenezewarda Howarda, který propagoval koncepci zahradních měst. Tíživá problematika, otázka bydlení sociálně nejslabších vrstev obyvatelstva, otázka, která mohla být řešena tzv. lidovým bytem a lidovým nábytkem, se stala tématem soutěží, které byly vypisovány v Čechách Svazem čs. díla již v roce 1922 a posléze v roce 1927.

Funkcionalismus ve svých základech byl chápán jako metoda, a především jako program, který se opí-

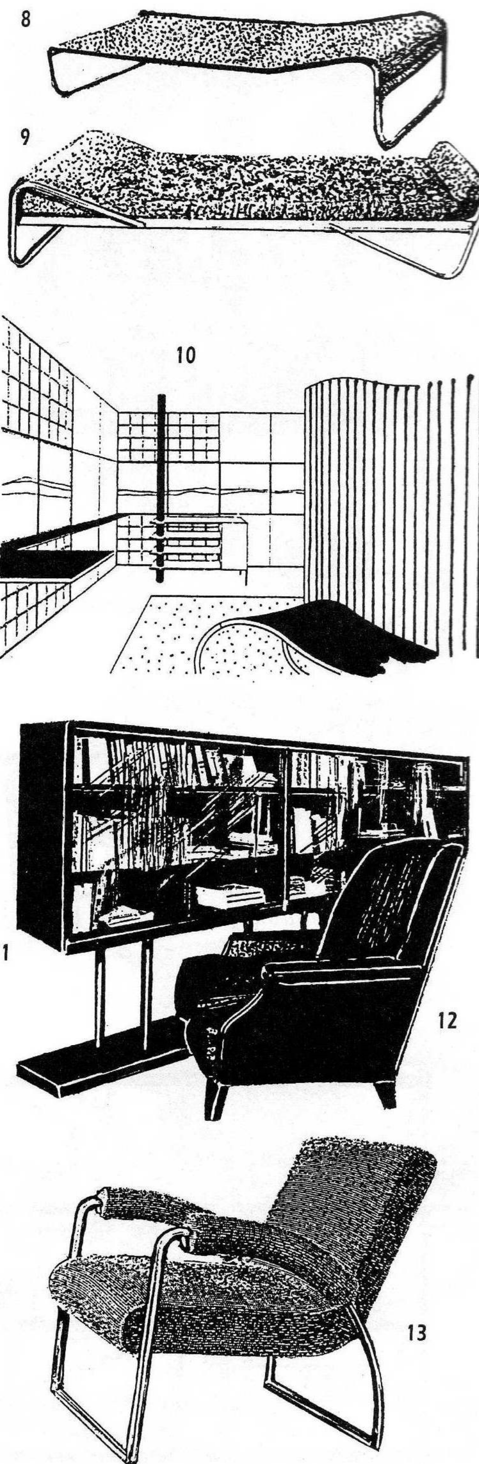
Obr. 4 Před koncem dvacátých let byla v brněnské Černopolní ulici 45 dokončena jedna z předních realizací evropského funkcionalismu – Tugendhatova vila, kterou pro brněnského továrníka vyprojektoval ředitel Bauhausu Mies van der Rohe. Navrhl zde objekt, který byl vytvořen podle zásad funkcionalismu jako jednotný prostor s několika dělicími prvky. **Obr. 5** Křeslo nazvané „Brno“, které je dodnes vyráběno jako replika, navrhl Mies van der Rohe pro vilu Tugendhat. **Obr. 6** Psací stůl z ocelových trubek – produkce fy Thonet, autor André Lurcat. **Obr. 7** Prádelník a křeslo se sklopným zádovým opěradlem, návrh Kučerová- Záveská.

ral o utopické předvídání vývoje celé společnosti. *„Meziválečná architektonická avantgarda byla mládím našeho století. Vytvořila optimistický sen o novém poslání architektury a urbanismu jako služby celému lidskému společenství, s rovností hmotných a hygienických nároků na bydlení v zářících městech a s novým přepychem veřejných staveb, sadů, sportovních hřišť automobilové dopravy a služeb. Věřila sociálnímu a kulturnímu pokroku, perspektivám socialismu a zároveň nevyčerpatelným výrobním možnostem průmyslu a techniky".* Otakar Novotný

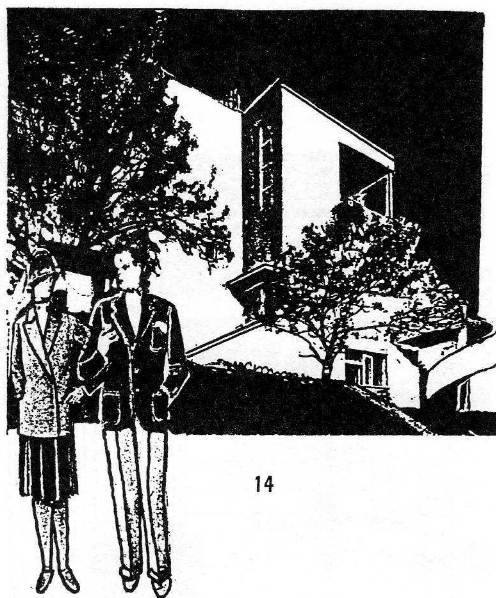
Avantgarda vznikla za zcela zvláštních okolností, v duchovním klimatu určité skupiny lidí ovládaných jednotící ideou obecného lidství a štěstí pro každého člověka. Architekti funkcionalistické avantgardy byli přesvědčeni, že svět našeho století se nezadržitelně a nenávratně mění – oproštěn od „balastu" minulosti vnitřně obohacuje a především mechanizuje a je stále prostupován novými vynálezy zcela netušeného významu a netušeného dosahu pro nově nastupující generace. Bylo logické, že nový směr ovlivnil navrhování dispozic i navrhování nábytku.

Česká avantgarda pokrokových architektů se zařadila mezi světový předvoj a přispěla svými teoretickými pracemi a především zdařilými realizacemi k prohloubení zásad nového směru. Přitom zůstalo paradoxem, že nejdůsledněji byly zásady funkcionalismu aplikovány především při řešení individuálně navrhovaných staveb a interiérů solventních uživatelů. Architekti avantgardy nacházeli uplatnění při řešení náročných rodinných vil a při vybavování jejich vnitřních prostorů.

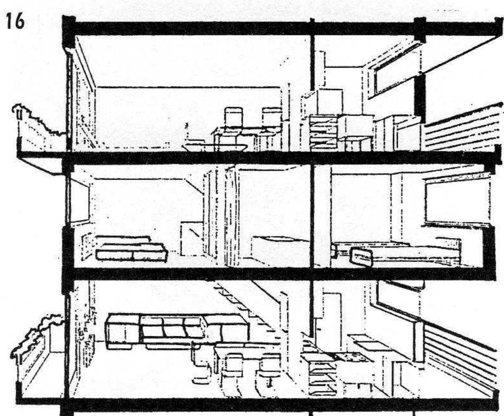
Složitá situace nastala na přelomu dvacátých a třicátých let, kdy na celou společnost dolehla plně tíha hospodářské krize. Krach na newyorské burze v roce 1929 znamenal konec rozkvětu dvacátých let a stal se signálem celosvětového ekonomického propadu. Došlo k nezměrnému nárůstu nezaměstnanosti. Vlády si s následky nezkrotného kapitalismu nedokázaly poradit. V Německu, Itálii a ve Španělsku vytvořila ekonomická krize plodnou půdu pro totalitní režimy. Přitom bylo pozoruhodné, že zatímco po uchopení moci nacionálními socialisty v Německu (1933) následoval prudký útok nacistů i na moderní umění, v Itálii se fašistická vláda stala propagátorem modernistické architektury a designu.



Obr. 8 – Obr. 9 Lehátka z ocelové trubky z chromovaným povrchem navržené Ladislavem Žákem. **Obr. 10** Striktně uplatňovaná funkcionalistická architektura, interiéry a funkcionalistický nábytek budily stísňující pocity kasárenského prostředí. **Obr. 11 – 12** Knihovna a křeslo podle návrhu Karla Stránika **Obr. 13** André Lurcat – křeslo z ocelových trubek, výroba firma Thonet.







V Německu převládla snaha vytvořit určitý sloh se základním cílem, kterým byla glorifikace třetí říše. Všechno ostatní bylo považováno za židobolševismus – zvrhlost a výtvory chorých mozků. Pokus vymýtit násilím myšlenky avantgardy i s kořeny se dotkl také architektury a nábytkové tvorby. V Berlíně byl uzavřen Bauhaus již v roce 1933. V tuto dobu plnou sociálního napětí bylo v programech avantgardy českých architektů prohlašováno, že základní povinností architekta je tvorba jen racionálního a tím i levného zařízení, které by mohlo být dostupné širokým vrstvám obyvatelstva. Pod tíhou hospodářské krize se u nás se stále naléhavěji ozývaly oprávněné kritické hlasy: *„...budujeme drahé budovy na jedné straně a barákové přístřešky na straně druhé a nenašli jsme, až na málo výjimek, harmonického středu, který by reprezentoval kulturní stav národa...tak rostou vagónové kolonie, dřevěné baráky a spí se v kuchyni...“*

Snaha po skromnosti, věcnosti a prostotě všech předmětů ovlivnila návrhy mobiliáře a celého uspořádání prostorů. Byla to i snaha po omezení a odstranění z bytového prostředí co neplnilo základní poslání a bylo v bytovém prostředí postradatelné. Při vytváření zařízení bylo důsledně dbáno výlučně na účelnost každého předmětu. Le Corbusier prohlašoval: *„Má-li být bydlení skutečně přetvořeno, je nezbytné rozřešit jasně otázku nábytku. Zde je gordický uzel, který je třeba rozetnout, jinak je každá moderní myšlenka neplodná.“*

V obavě před dekorativismem, zatěžujícím bytové prostředí a odvádějícím od základního poslání obydlí k líbivosti a reprezentativnosti, byly estetické úmysly záměrně zcela potlačovány. Již v počátcích dvacátých let vznikla představa o tom, že přísný vědecký přístup, založený na zkoumání lidských potřeb, usnadní cestu k vytvoření standardních výrobků, k typizaci, racionalizaci a k vytvoření výrobků ekonomicky výhodných. Byly to asketické požadavky, byl to současně i antiestetismus. Byla to snaha usilující po zabránění návratu ke starému dekorativismu, který zatížil tvorbu několika předcházejících generací. Při kritickém pohledu na tyto postoje nesmíme opomenout, že poprvé v evropské historii nábytkového umění byl navrhován a vyráběn nábytek bez uplatnění ornamentu. Na rozhraní dvacátých a třicátých let, v experimentální projekci vznikaly návrhy bytového zařízení zcela nového

Obr. 14 Rodinná vila podle projektu Josefa Havlíčka a Karla Honzíka **Obr. 15** Pracovní stůl s výsuvnou částí pro psací stroj a pracovní polokřeslo s područkami- autor Ladislav Žák. **Obr. 16** Perspektivní řez z dokumentace Ferdinanda Pencla – soutěž na domy s minimálními bytovými jednotkami (byty Ú. S. P. Praha-Pankrác).

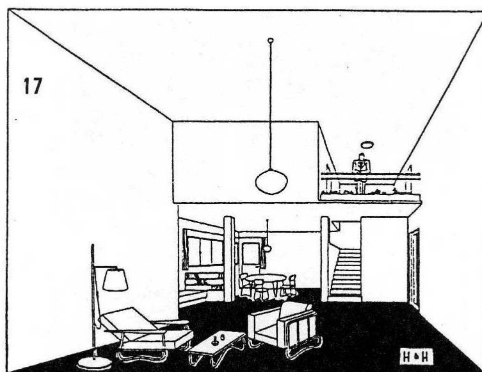
charakteru. Řešení nábytku v bytovém interiéru zde počalo přebírat stavební dílo. Začaly mizet objemné skříně, které byly nahrazovány skříněmi ve zdi a šatními komorami. Součástí stavby se stával v těchto experimentálních projektech kuchyňský nábytek a první místo v péči návrhářů zaujal nábytek sedací. V onu dobu vykrystalizovala a dozrála i myšlenka stavebnicového – sektorového nábytku. Skladebný „sektorový" nábytek byl vytvářen na principu strohých geometrických rastrů. De Stijl, Modriánův neoplasticismus, Bauhaus, funkcionalismus – všechny tyto směry, které přispěly k vývoji architektury první poloviny dvacátého století, povýšily pravý úhel na vyznání víry.

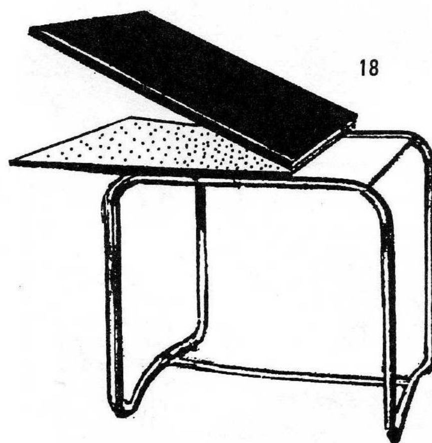
Přitom architekti avantgardy byli přesvědčeni, že nábytek je pouhý nástroj, který má co nejlépe sloužit každodenním potřebám. Potřebám, které se s pravidelností opakují a které mají všichni lidé stejné. *„Naše potřeby jsou lidské potřeby. Máme stejný počet údů, stejného tvaru i rozměrů, a jestliže v těchto jsou nějaké rozdíly, můžeme snadno nalézti průměrný rozměr."* *Le Corbusier*

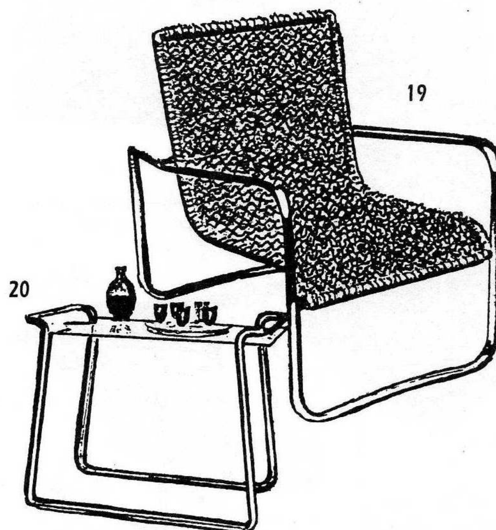
Architekti současně usilovali o materiálovou, a funkční pravdivost. Hledali pravdu a současně se domnívali, že nalezli cestu jak vytvořit definitivní tvary předmětů. Hlásali a byli snad i přesvědčeni, že vznikne svět předmětů, ke kterým cokoliv přidat bude nesmyslné, a cokoliv ubrat nemožné.

(*Pozn.* – Kdyby se tento cíl vydařil, byla by možná napsána poslední kapitola užitého umění a lidský rod by mohl žít po celé generace v prostředí dokonalých a přitom „sterilních" funkčních předmětů.)

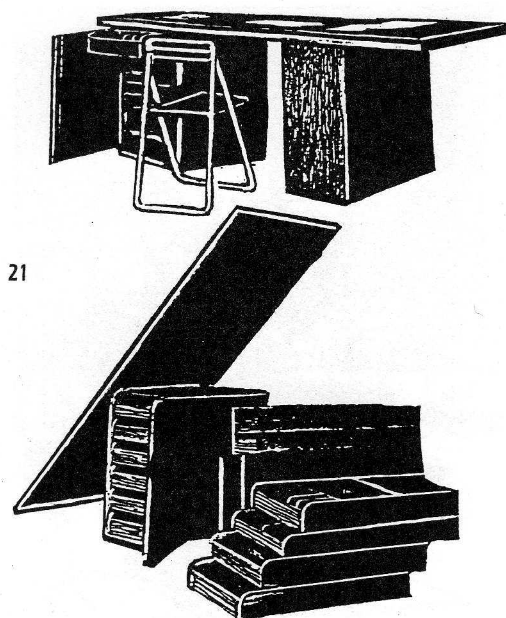
Nejpřesnější formulace ortodoxního funkcionalismu u nás ve svých vystoupeních a publikacích formuloval Karel Teige. V teoretických úvahách dospěl až k vizi typizovaného bytu, který by si lidé ani nezařizovali sami. Dostávali by zařízení od stavebníka a z bytu by byly vyřazeny všechny funkce, které by pak mohly být přeneseny do společných zařízení. Byt by tak mohl být oproštěn nejen od množství funkcí, ale i od přemíry nábytku. V posledním domyšlení funkcionalismu autor vylučoval z bytu všechno s výjimkou spaní a čtení. Všechno ostatní navrhoval z bytu přenést do společného veřejného zařízení. Jídlo do společných kuchyní, výchovu dětí do jeslí a dětských heren, osobní hygienu do veřejných lázní. Konečně i četba by mohla být plně



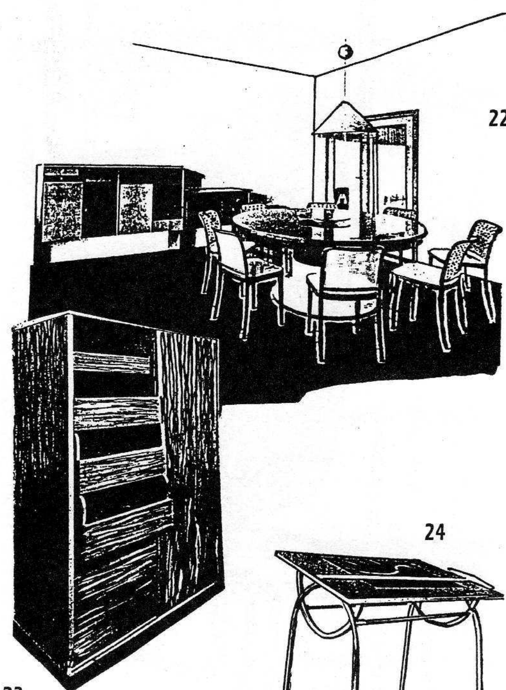




Obr. 17 Interiér vily v Praze- Strašnicích – autoři Josef Havlíček a Karel Honzík. **Obr. 18** Rozkláděcí stolek z ocelových trubek. **Obr. 19** Hovorové křeslo z ocelových trubek s vloženým jednodílným prvkem, tvořícím sedák i zádové opěradlo. **Obr. 20** Servírovací stolek z ocelové trubky – autor křesla a stolku Ladislav Žák.



21



22

23



24

přenesena do knihoven, takže v bytě by dostačovalo lůžko a úložný prostor pro osobní předměty a ošacení. Architekti vyrostlí a tvořící v počátcích meziválečného období ve svých pracích odráželi zřejmě nejen atmosféru doby naplněnou protiklady, ale usilovali i o realizaci těchto teorií.

V domněnce, že nastává čas změny kvantity v kvalitu, navrhovali změnu bydlení.

Byla to především racionalizace bytových dispozičních řešení, která podle tehdejších avantgardních architektů a jejich přesvědčení měla vést od navrhování paláců, zámků a přepychových vil k bytovému minimu.

A tak se kreslily a na výstavách předváděly funkcionalistické byty. Holé, s minimem nábytku, krajně hygienické a krajně neútulné. Až tam totiž došlo úsilí zbavit byty dekorativismu. Teoretici funkcionalismu, a s nimi mnozí architekti, uvažovali především o fyzických a biologických funkcích a zcela opomněli záležitost dosti podstatnou, totiž rozdílný duševní život každého jedince.

Ortodoxními funkcionalisty bylo mnohé opomenuto. Byli především přesvědčeni, že navrhování musí vycházet pouze z techniky a vědy. Byla proklamována „inženýrská krása“. Ta pak měla zcela zákonitě vycházet z nových technik. *„Století strojů probudilo k životu konstruktéra; nové úkoly, nové metody, nové prostředky jej porodily. Je to on, kdo má nyní všude co dělat.“ Le Corbusier*

Bylo především opomenuto, že shoda mezi konstrukcí a krásou je pouze náhodná a tím i nejistá. Opomněli skutečnost, že pokud k tomuto stavu někdy dochází, nedochází k tomu automaticky. Účelně propočítaný nábytek, vědecky stanovené parametry jednotlivých nábytkových druhů měly najít své plné uplatnění v budoucnosti.

Neozdobené hladké plochy, odstraněný ornament a vyloučený dekor byly krédem, kterým funkcionalismus manifestoval již od samého počátku. V zásadním odporu ke zbytečným ozdobám opustil všechno, co bylo poplatné dekorativismu. Přitom bylo opomenuto, že vedle praktické stránky staveb – nábytkových předmětů a celého předmětného světa – je důležité i jejich společenské užívání. V představách a proklamacích avantgardních architektů byla zprvu zcela popírána estetická zkušenost, spoluvytvářející kulturní hodnotu

Obr. 21 Montovaný pracovní psací stůl – autor Antonín Hayth[illegible] **Obr. 22** Obývací pokoj podle návrhu J. Hesouna. **Obr. 23** Skří[illegible] příčka s takzvanými anglickými zásuvkami. **Obr. 24** Rýsovací [illegible] z ocelových trubek se stavitelnou pracovní stolní plochou.

předmětů. Předmětný svět – prostředí ortodoxně vytvářené podle těchto názorů bez zřetele na estetickou stránku bylo značně nevlídné.

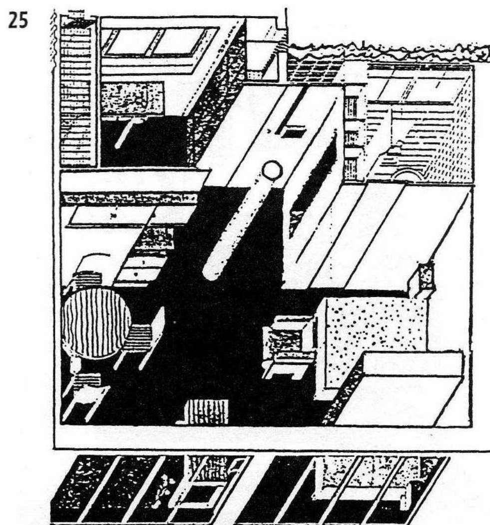
Prostory s holými stěnami, bez dekorativních předmětů, obrazů, koberců a s minimálním počtem nábytku nevzbuzovaly pocit útulného domova.

Bylo to úsilí, které směřovalo od záplavy dekorativismu k čistotě forem – k funkcionalismu, který se ale svoji sterilitou, snad až ortodoxně vyhýbal snahám po přívětivosti. *„Z hesla moderní architektury „účel, konstrukce, poezie" jsme pochopili prvá dvě slova nepochybně dobře, ale rozvažovali jsme nad slovem posledním. Nevěděli jsme dost jasně, jak mu rozumět a dokonce jsme zapochybovali o jeho platnosti, jakoby mohlo být jakékoli umění bez poetičnosti." J. E. Koula, Architektura 1969.*

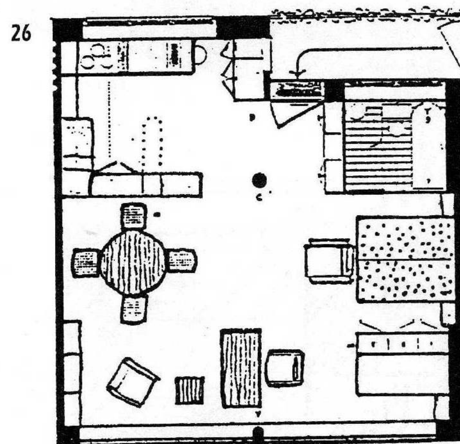
„V minulosti bylo bytové zařízení živým a věrným obrazem života lidí oněch dob. Mohlo by se říci, že mnohé kusy nábytku byly tehdy téměř portréty lidí, kterým nábytek sloužil. Vmyslíme-li se a vžijeme-li se do celkových proporcí, až po jednotlivé detaily těchto nábytkových předmětů, máte pocit, že na vás promluví živá bytost – tyto předměty mají svoji fysiognomii. Hovoří o svých uživatelích a o jejich životním způsobu o jejich vztahu ke světu a k životu. Nevím zda je to možné říci o soudobém funkcionalistickém nábytku. Je bez humanismu – postrádá fysiognomii. Není cítěný, ale jen chladně vyspekulovaný-abstraktně vyrýsovaný." J. E. Koula

Při tvorbě mladší předválečné generace, která se zabývala jak řešením prostorů, tak navrhováním nábytku, nacházelo opět své významné místo emocionální působení. Autoři takto pojímaných nábytkových předmětů navázali na pokrokovost funkcionalistických přístupů šířeji. Především tím, že dokázali zdůraznit i funkci estetickou. Byl to ale zcela jiný přístup než ten, jehož kořeny se nacházejí již v baroku, kdy zařízení příbytků mělo za svůj hlavní cíl ve dvorských interiérech působit především vizuálně a svým estetickým působením reprezentovat majitele. Byl to také zcela jiný přístup, než ten, kterým byla zatížená tvorba honosných interiérů v devatenáctém století.

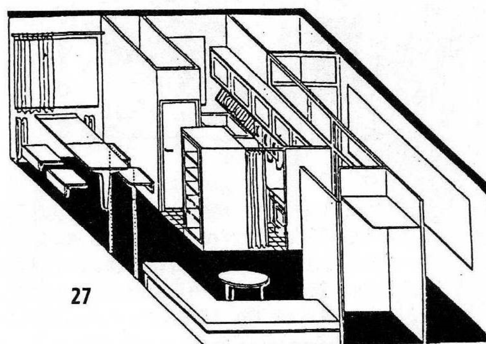
25



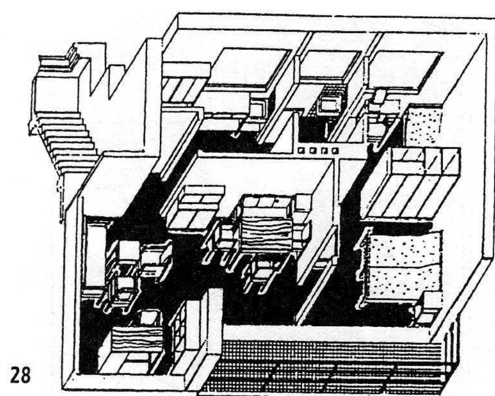
26

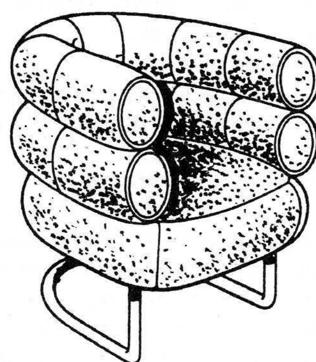


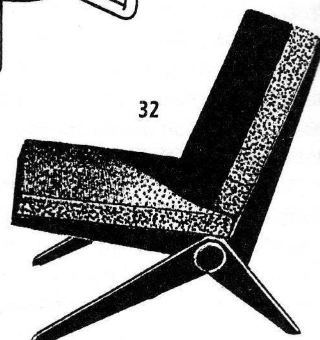
27

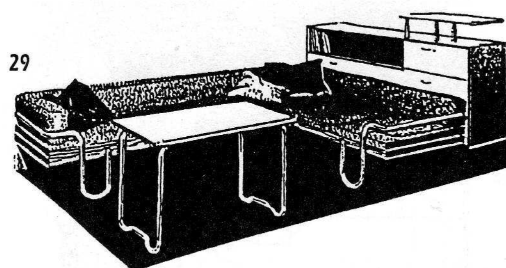


Obr. 25 Axonometrický pohled na lidový byt – projekt B. Kupky, který získal I.cenu v soutěži Svazu čs. díla v roce 1927. **Obr. 26** Půdorys bytu včetně jeho vybavení nábytkem – autor B. Kupka. Soutěž Svazu čs. díla 1927. **Obr. 27** Návrh ze soutěže Čs. díla na lidový byt. Autor Karel Hanzík ve svém návrhu uplatnil v jídelním prostoru výklopný stůl a sklápěcí sedadla.

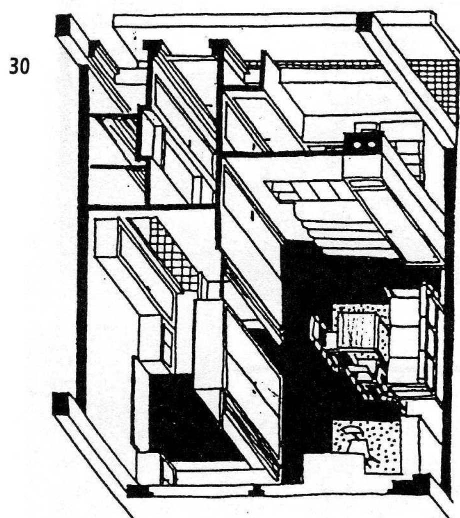

28

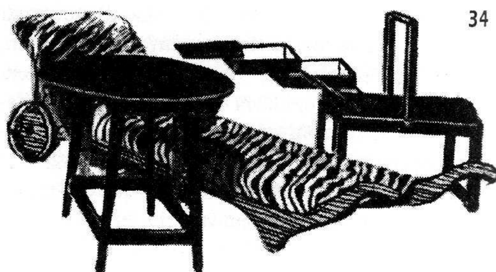

31


32


29


33


30

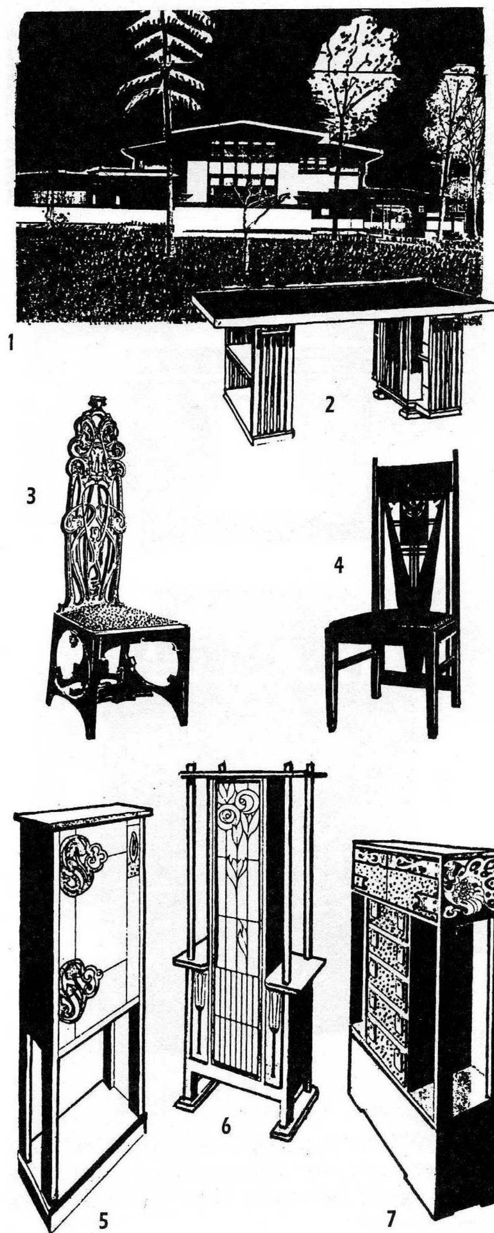

34

Obr. 28 Malý městský byt (57 m² obytné plochy) – autor J. Slavík. Návrh vypracovaný v roce 1927 v atelieru Pavla Janáka na pražské Uměleckoprůmyslové škole. **Obr. 29** Standardní nábytkový soubor (rok 1931) podle návrhu Ladislava Žáka, který na přelomu dvacátých a třicátých let vytvořil jako puristicko-funkcionalistický architekt nábytek z ocelových trubek. **Obr. 30** Návrh minimálního bytu v pavlačovém domě od F. A Libry (1930). **Obr. 31** Křeslo „Bibendun" – Eileen Gray po úspěšném působení při tvorbě interiérů v duchu art deco vytvořila i nábytek z ocelových trubek. **Obr. 32** Křeslo – P. Jeaneret **Obr. 33** Křeslo, u kterého Paul Blomsted využil chromovanou trubku jako nosnou část, do které vložil dřevěnou podložku vyjímatelného čalounění. **Obr. 34** Antonín Heythum-chaise longue a přístavný stolek

KAPITOLA O NÁBYTKOVÉ TVORBĚ V USA PŘED DRUHOU SVĚTOVOU VÁLKOU

Zatímco v Evropě návrháři od počátku dvacátého století usilovali o odzvonění historizujícím tendencím, Severoameričané se i při výrobě nábytku pevně drželi předcházejících slohů a stylů. V oblibě přetrvával sloh importovaný před sto lety z Anglie – Queen Anne, Chippendale, Sheraton i styl Hepplewhite hned vedle slohu viktoriánského či koloniálního. Přetrvávaly tradicionální tendence. Vedle tvorby nábytku, zatížené nesourodou směsicí eklektických forem, našla na přelomu devatenáctého a dvacátého století své uplatnění i secese. Bylo to období, kdy Spojené státy americké současně procházely i obdobím nového historismu. A tak osobností, které se vymykaly běžné produkci, bylo poskrovnu.

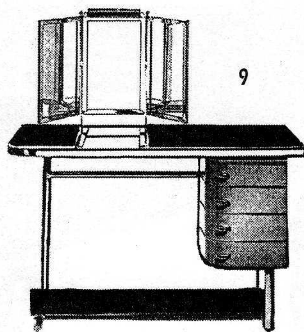
Své pionýrské výškové stavby, mrakodrapy, naplnil secesní dekorací Louis H. Sullivan (1856–1924). Realizacemi svých návrhů, nezatížených pseudohistorismem, se prosadil Frank Lloyd Wright (1869–1959). Jako představitel tzv. prérijní školy, řešící domy a usedlosti situované v rámci přírody, vycházel Wright především z hnutí „Art and craft". Interiéry a nábytkové předměty, které navrhoval, považoval za nedílnou součást svých staveb, u kterých se snažil, aby se snoubily s přírodou. Dosahoval tak jednoty všech součástí prostorů, které řešil. Na Kolumbijské výstavě se koncem devadesátých let devatenáctého století poprvé setkal s japonskou architekturou. Bylo to pro Wrighta setkání víc jak závažné. Samotná výstava byla snůškou tradicionalismu. Předváděné stavby a jejich vybavení, které měly představovat budoucnost, byly jakýmsi „novým" pseudohistorickým hýřením. Výstava byla ale prvním plnohod-



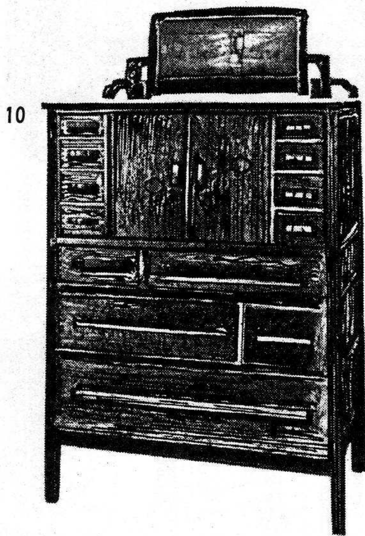
Obr. 1 „Ward Willis House" – jeden z objektů ovlivněných japonskou architekturou a současně jeden z Wrightových „prérijních domů" (Illinois 1902). Wright vytvářel „organickou architekturu", vyrůstající z potřeb lidí a z charakteru země jako živý organismus. Účelná jednoduchost tohoto domu ovlivnila v Evropě práce architektů již před první světovou válkou. **Obr. 2** Stůl pro knihovnu od Frank Lloyd Wrighta (1908 – Art institut of Chicago). **Obr. 3** Židle s převýšeným zádovým opěradlem navrhl v roce 1898 Charles Rohlfs. **Obr. 4** Židle navržená George Grantelnisliem z roku 1900. **Obr. 5 – Obr. 7** Na přelomu století (1898 – 1902) navrhl W. H. Bradley řadu originálních komorních úložných prostorů ovlivněných evropskou secesí.



8



9



10

Obr. 8 Akvarel z roku 1905, nazvaný „Šťastná americká rodina". **Obr. 9** Toaletní stolek, navržený Frank Lloyd Wrigthem pro Larking Building v roce 1904. **Obr. 10** Charles Sumner Greene, komorní úložný prostor navržený v roce 1908.

notným setkáním Američanů s japonskými interiéry – s japonskou kulturou předmětného světa. Na výstavě byl F. L. Wright očarován i ovlivněn japonským palácem Hoo-o-den. Jeho první návštěva Japonska v roce 1905 jeho obdiv k japonské kultuře ještě posílila a stala se inspirací pro práci. V tomto období Wright usilovně hledal a nacházel svůj výraz.

Byl to výraz diametrálně odlišný od evropského funkcionalismu.

„Architectural Record" v roce 1908 uvedl zásadu F. L. Wrighta *„Od architektonického díla vyžaduji totéž jako od člověka, totiž aby bylo čestné a vnitřně pravdivé, a tuto základní vlastnost chci mít spojenu s půvabem a oduševněním"*.

Bylo pozoruhodné, jak pařížská výstava dekorativního umění, konaná v roce 1925, ovlivnila tvorbu amerického nábytku. Přitom se Spojené státy americké výstavy nezúčastnily a traduje se omluva představitelů USA, kteří neúčast omluvili vysvětlením, že dekorativní umění v USA neexistuje. Přitom se v severoamerických velkoměstech začala vehementně ve dvacátých letech prosazovat umírněná moderna v duchu Art deco a v zápětí se objevovaly i první vlivy evropského funkcionalismu.

V té době ale funkcionalismus v americké interiérové tvorbě nenašel odezvu. Zřejmě byl natolik cizí, že pod tímto novým proudem přicházejícím z Evropy vzniklo jen několik nábytkových prototypů.

Studnice historických slohů byla skoro nevyčerpatelná a americký zákazník se ve vší spokojenosti zařizoval archaickým nábytkem. Na konci třicátých let „ekonomický stroj", který se v chodu udržoval soustavnou poptávkou, náhle zaskřípal. Katastrofa newyorské burzy, hospodářské otřesy a krize přivedla americké podnikatele k potřebě změn a větší péči při tvarování výrobků.

Ve snaze podpořit průmyslovou aktivitu přešly Spojené státy americké v souboji s důsledky ekonomické krize do ofenzívy. Vláda vytvářela nová pracovní místa formou velkých zakázek na veřejné stavby. V úsilí po zvýšení odbytu předmětů denní potřeby byli ke spolupráci s továrnami konečně zváni výtvarníci. Designu byla přiznána role nástroje, kterým je možné ovlivnit marketing a tím i ekonomický úspěch výrobků. Vznikaly první studie zabývající se průmyslovým designem, které vycházely z tržních strategických záměrů jednotlivých podniků. Vznikl ale také „styling", který nemá a nemá nic společného s designem, který usiloval pouze o přitažlivější – líbivější vzhled výrobků, který usiloval jen o vnější podobu předmětů. Do tvorby předmětů denní potřeby i do navrhování nábytku b

vnášen nový prvek – móda. Nové tvary, líbivější, přitahující zájem kupujících, periodické proměny vzhledu předmětů měly prvořadý cíl – zvýšit odbyt.

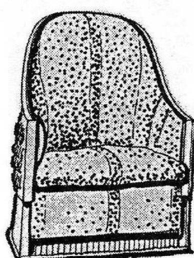
Bylo to úsilí po vytvoření předmětů přitažlivých pro oko a to tak, aby při změně tvaru nebyly nenarušeny výrobní podmínky a přitom aby nový vzhled přinesl obchodní úspěch. Onen známý slogan Raymonda Loewyho *„Ošklivost se špatně prodává"* byl naplňován úsilím po vytváření nových líbivých tvarů bez zásadních změn. Kolem roku 1929 se na scéně objevila nová odrůda návrhářů. Vzniklo nové povolání „stylisty", který měl za úkol v předvýrobní etapě vytvořit novou tvarovou a povrchovou stránku „staronových" výrobků. Byla to práce protichůdná práci designérů. Úkolem stylistů bylo pouze vylepšení vzhledu – „ambaláže" výrobků. Jejich východiskem byl vztah návrhu k zisku. Vznikající ateliéry návrhářů – stylistů razili pro svoji práci výraz „průmyslový návrh" a dokázali, že návrhu je možno využít jako účinné zbraně v konkurenčním boji. Novější tvarosloví bylo jen dobovým manifestem, bez vážnějšího zásahu do starých funkčních struktur.

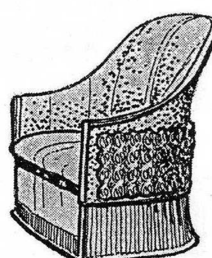
Vedle toho přední američtí tvůrci – Raymond Loewy, W. D. Teagues, Henry Dreyfus spolu se svými spolupracovníky svými návrhy názorně prokázali, že návrh může být rozhodujícím faktorem pro odbyt zboží. O amerických výrobcích, které se vyznačovaly vysokou úrovní z hlediska návrhářského, byli přesvědčeni, že mají velký vliv jako součinitel nové americké kultury a představují novou formu amerického umění. Podle jejich přesvědčení jedním z nejdůležitějších úkolů návrhářů mělo být zlepšování vkusu spotřebitelů. Postavili se také do čela prvního novodobého ryze amerického proudnicového stylu „streamline".

Aerodynamické tvary se nejprve prosadily při navrhování elektrospotřebičů. Proudnicovými liniemi byl však zasažen i nábytek. Dynamické formy byly uplatňovány všude, často i tam, kde neměly vůbec žádný praktický účel. Streamline byla považována za symbol pokroku. Měkké tvary jakoby se rozlily do nových forem. Bylo to okouzlení z aerodynamických tvarů umožňujících zrychlení. Proudnicový styl poznamenal i evropskou tvorbu nábytku, která po svém proudnicové tvary uplatňovala na všemožných nábytkových

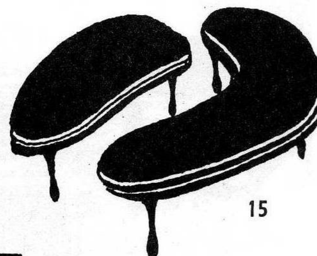


11

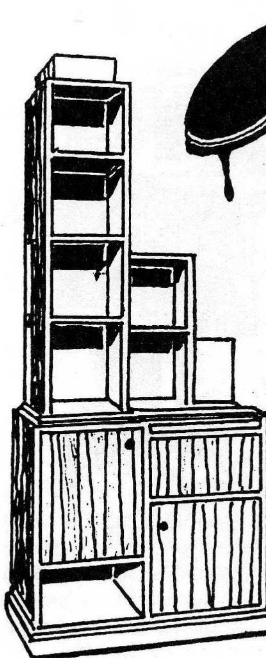




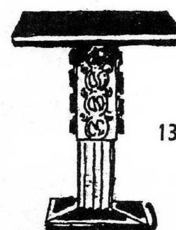
12



15



14



13

Obr. 11 Interiér sídla Taliesin III ve Spring Green z roku 1925, ve kterém F. L. Wright volbou materiálu nerozlišoval mezi exteriérem a interiérem. **Obr. 12** Souprava křesel ve stylu Art deco – autor Josef Urban (1927). **Obr. 13** Konferenční stolek podle návrhu Josefa Urbana ve stylu Art deco. **Obr. 14** Knihovna navržená Paulem Franklem v letech 1925 –1930. **Obr. 15** Kávové stolky, návrh Frederick Kiesler, 1938.



Obr. 16 Pracovní stůl, návrh Frank Lloyd Wright. **Obr. 17** Prostá kancelářská židle, kterou F .L. Wright navrhl již v roce 1904 pro Larkin Building v Buffalu z ocelových profilů opatřených nátěrem. **Obr. 18** jednoduchá dřevěná židle. **Obr. 19** Jídelní židle navržená F. L. Wrightem pro interiér Darwin D. Marina v Buffalu. **Obr. 20** Kancelářská židle (pojízdná) pro administrativní budovu Larkin Co. v Buffalu (1904).

předmětech, mnohde ještě dlouho i v době po druhé světové válce.

Ve třicátých letech, kdy severoamerický chemický průmysl bezpečně zvládl výrobu celuloidu a bakelitu a na svět přišlo i plexisklo, poskytl možnost vyrábět nábytek i z těchto nových hmot. Byly to první pokusy, z dnešního pohledu často absurdní, které však otevíraly přístupy k zcela novému způsobu výroby. Na nábytek byly nalepovány výlisky z plastických hmot, tvarově navazující na historické slohy. Docházelo k úsměvným situacím. Elsie de Wolfe navrhl židli z průhledné plastické hmoty, která byla velmi nemotornou napodobeninou biedermeieru.

V letech 1933–1938 do USA začali z Německa emigrovat před hrůzou nacismu i pokrokoví architekti. Mezi nimi představitelé Bauhausu Walter Gropius, Marcel Breuer, Moholy Nagy, Mies van der Rohe. V roce 1937 založil Moholy Nagy školu nazvanou New Bauhaus, zatímco Walter Gropius vedl architektonické oddělení Harvardské university, kam přizval ke spolupráci Marcela Breuera. (V New Yorku postavil m. j. mrakodrap pro dnes již neexistující společnost PanAm.) Mies van der Rohe se stal ředitelem Illioniského technologického institutu a realizoval proslulý mrakodrap Seagram Bulding. Do Spojených států amerických posléze emigroval i Josef Alberts a i on svoji tvorbou přispěl k tomu, že se nábytkové předměty produkované v Americe začaly odpoutávat od přespříliš líbivého stylingu.

Na svá nová působiště přinášeli evropští architekti nové myšlenky, především pak názor, že krásu moderního světa je možné vytvořit pomocí specifického výrazu strojně produkovaných předmětů, vyráběných ve velkosériové produkci.

Je pozoruhodné, že většině Američanům byl tehdy zcela cizí ortodoxní funkcionalismus, uplatněný v interiérech a v nábytkové tvorbě. Závažnou úlohu při překonávání tohoto postoje sehrála firma, kterou těsně před druhou světovou válkou (1938) v New Yorku založil čtyřiadvacetiletý Hans Knoll, syn továrníka na výrobu nábytku ve Stuttgartu. Výroba nových návrhů, soustředěná především ve firmě Knoll a firmě Herrmann Miller, přinesla nová řešení nábytkových předmětů, aniž by se obě konkurující firmy uchýlily uplatněnými návrhy k formalismu. Ve svých začátcích vedla firma Knoll doslova křižácké tažení za nové pojetí interiéru.

Je pozoruhodné, že se Florenci a Hansovi Knollovým podařilo již od válečného roku 1941 uvádět v USA mezinárodní styl. Byli přitom v severní Americe průkopníky na trhu, který nebyl připraven na účelný nábytek prostých tvarů a zcela nových linií.

KAPITOLA O TVORBĚ NÁBYTKU V DOBĚ DRUHÉ SVĚTOVÉ VÁLKY

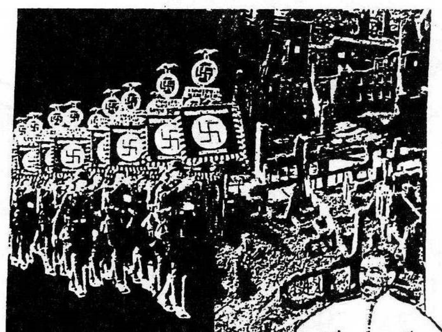
V celé Evropě měla druhá světová válka za následek úplné ustrnutí kulturního života. Přední osobnosti, včetně mnoha architektů, z Německa odešly do emigrace. Pokrokovým tvůrcům, kteří zůstali v hitlerovském Německu, byla znemožněna činnost. Neměli k dispozici nejen potřebné finanční prostředky, ani materiál k realizaci svých myšlenek. Okupaci naší vlasti představoval vznik Protektorátu Böhmen und Mähren, které předcházelo vytvoření klerofašistického „Slovenského štátu". Přepadením Polska začala 2. světová válka.

Přídělové válečné hospodářství a povinná výroba pro Velkoněmeckou říši poznamenala i tvorbu nábytku.

Především byly všechny zdroje využívány k výrobě válečných materiálů, zatímco rozvoj civilních odvětví stagnoval. Nacisté do českých nábytkářských dílen hned z počátku okupace dovlekli vlnu romantického a sentimentálního historismu. Nábytek byl tvarován tak, aby vypadal starobyle. Byl vyráběn v intencích germánského rytířského stylu. Tento „nacistický romantismus" spočíval ve zdobení nábytku imitacemi řezbářských prací a napodobováním středověkého kování. Rozšíření tohoto kýče napomohly i katalogy úpadkových návrhů, které byly vypracovány a šířeny i českými podnikavci.

Snahu po zavedení falešného romantismu vystřídala záhy výroba povinných dodávek velmi úsporně vyráběného nábytku pro vybombardovaná města. V truhlářských novinách z té doby se můžeme dočíst: *„Aby bylo dosaženo válečného programu, jest nábytek obhospodařován a vydává se jen na osvědčení o potřebě nábytku. Osvědčení na nábytek dodává se hlavně pro osoby postižené leteckými nálety, válečným poškozencům a mladým manželům."*

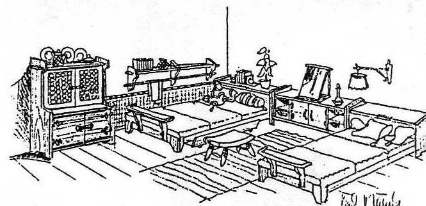
Přitom je pozoruhodné, že čeští architekti v atmosféře okupace a války dokázali připravit dvě závažné výstavy bydlení a nábytku, které měly nemalý poli-



1

2

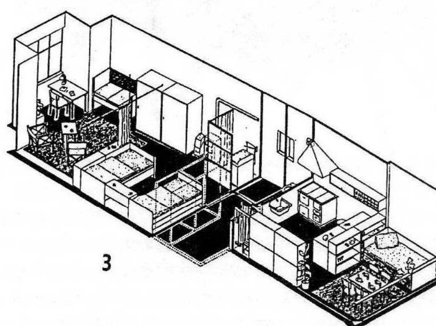
Objednávky vyřizuje přímo: ARCH. VÁCLAV ŽALUD, PRAHA II, PURKYŇOVA 5 • TEL. 338-10



KUCHYNĚ-LOŽNICE-OBÝVACÍ POKOJE

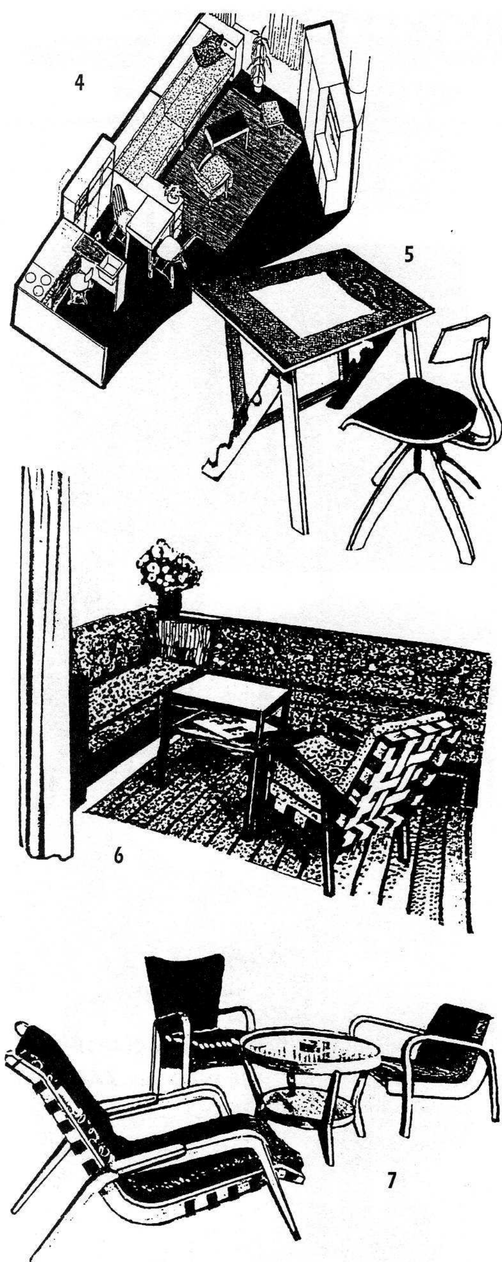
obsahuje právě vydané NOVÉ BAREVNÉ DÍLO ARCH. ŽALUDA

K 145·-



3

Obr. 1 /Bez komentáře/. **Obr. 2** Reklama uveřejňovaná v Truhlářských listech na barvotiskové návrhy sentimentálního romantismu. **Obr. 3** Obě výstavy, „Bydlení" i „Lidový byt" byly vyvrcholením funkcionalistického údobí u nás. Cílem výstav bylo předvedení bytů, obývaných lidovými vrstvami při čemž rozhodující úlohou bylo zkvalitnění bydlení pomocí vhodného nábytku.



tický význam. V těžké době okupace ukazovaly na vyspělost našich architektů a výrobců i na důslednost pokrokové linie interiérové tvorby, která byla v Německu zapovězená. Autoři těchto výstav usilovali, aby bytové zařízení umožnilo postupné doplňování nábytkovými předměty.

Navržený nábytek vyhovoval například při růstu rodiny, ale i vnitřním vybavením poskytoval zvýšení jeho služebnosti. Cílem pořadatelů bylo vytvoření příkladů a ukázání cesty ke kulturnímu bydlení. Obě výstavy poskytly široké české veřejnosti ucelený pohled na výsledky mnohaletého pozitivního vývoje interiérové tvorby první republiky. Z hlediska atmosféry doby, ve které byly obě výstavy konány, byly akcemi velmi cennými. Byla zde demonstrována cesta k účelnému, prostému a přitom ušlechtilému bydlení, k tvorbě nábytku z domácích českých materiálů. *„Vystavovaný nábytek odpovídal předcházejícímu dvacetiletému snažení českých architektů po zdokonalení provozu v bytě. Na první výstavě byl předveden standardní nájemní byt, jaký do té doby nebyl realizován.“ J. Štursa*

Obě výstavy, v roce 1942 „Bydlení“ a „Lidový byt“ roku 1943, byly vyvrcholením funkcionalistického údobí. Byla to současně i příprava koncepce bydlení pro poválečnou dobu. Přitom se ze všech stran ozývalo: *„Vše pro totální válku! Co není bezprostředně důležité pro vedení války, musí v tomto okamžiku všechno ustoupiti potřebám války totální.“*

Obě akce, navštívené neobvyklým množstvím občanů, měly velký ohlas v české veřejnosti. Staly se účinnou reakcí na onen nacistický nevkus, který nacházel mnohde půdu i u zbohatlých českých měšťáků. Výstava „Lidový byt“, kterou pořádal Svaz českého díla, byla snahou o zlidovění nábytku. *„Na těchto podnětných výstavách bylo možné se přesvědčit i o sociálním povědomí českých architektů.“*

Na konkrétních půdorysech běžných malých bytových jednotek bylo demonstrováno, jak je lze individuálně zařídit sestavovacím nábytkem, řešeným v závazné modulové síti. Cílem autorů bylo i zmenšení počtu nábytkových jednotek pokud možno na nejmenší množství jednotlivých prvků a možnost použití nábytku v jakémkoliv půdorysu, jaký se v praxi vysky-

Obr. 4 Axonometrický pohled na obývací pokoj, který navrhla Emanuela Kittrichová a který byl součástí výstavy „Bydlení“. Ukázal možnost inteligentního, nápaditého a příjemného sestavení nábytku na ploše malého bytu. **Obr. 5** Jiří Štursa a Vlasta Štursová navrhli řadu nábytkových předmětů. Pro výstavu „Lidový byt“ připravili m. j. pracovní a kreslicí stolek a pracovní bytovou židli (výroba J.Novotný, Týniště nad Orlicí). **Obr. 6** Pro výstavu připravila Ema Kittrichová m. j. odpočinkový kout. Jistá zdobnost spolu s často používanou křivkou navozovala přívětivost prostředí a byla přitom v souladu s tehdy obecným vývojem emotivnosti. **Obr. 7** Karel Koželka a Antonín Kropáček založili „České umělecké dílny“ a vytvořili zde v duchu předválečného funkcionalismu nové tvarové typy především sedacího nábytku. Před koncem války v roce 1944 vznikla sedací souprava, která byla dva roky po válce oceněna na milánském Trienále stříbrnou medailí.

tuje, tedy opak vázanosti nábytku na určitý, byť ideální půdorys. Obě výstavy ukazovaly i jednu z možných cest do budoucnosti v poválečné svobodné vlasti.

Druhá světová válka znamenala úplné ustrnutí kulturního života. Tím víc pak s velkým obdivem vzpomínáme na tento čin českých architektů.

Máme-li sledovat vývoj tvorby nábytku i v době druhé světové války, pak je nezbytné zmínit se i o severoamerických návrhářích.

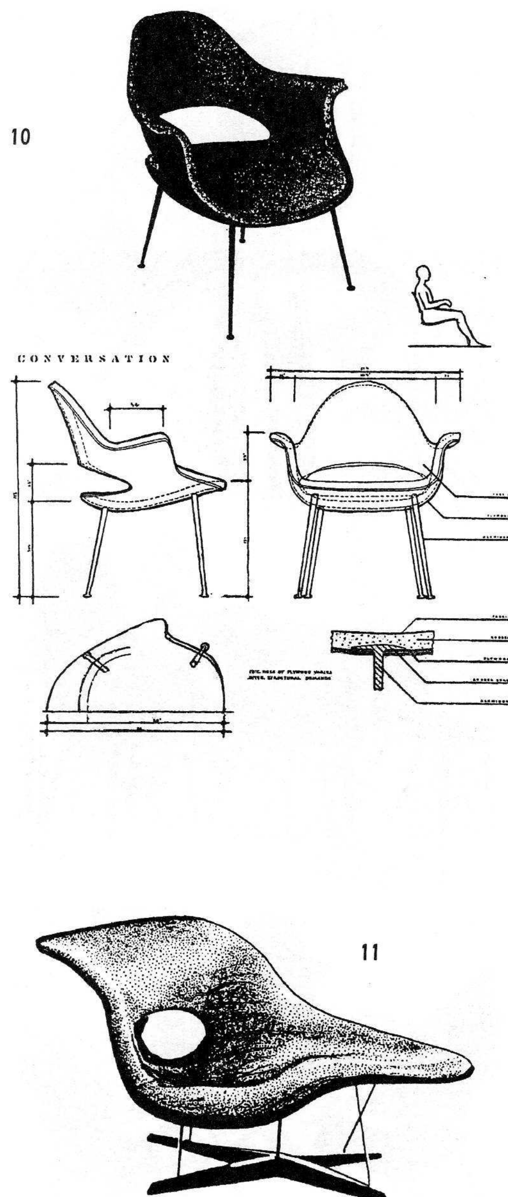
Po hrůzném japonském přepadení Pearl Harboru 7. prosince 1941 vstoupily do války i Spojené státy americké. Americký průmysl byl neprodleně a cílevědomě zaměřen na strojírenství a metalurgii. Průmysl USA horečně vyráběl, usilovně hledal a nacházel nejen nové technologie, ale i nové materiálové možnosti. Při experimentování s netradičními materiály, především s plastickými hmotami, eloxovaným hliníkem i nerezavějící ocelí byly nacházeny dosud neznámé formy a nové tvary, které byly potřebné především pro letecký průmysl. Byly vynalézány a do výroby zařazovány další nové plastické hmoty.

Vědeckotechnický výzkum se stal hybnou silou zbrojního průmyslu. Práce ve válečném průmyslu poskytla návrhářům příležitost čerpat zkušenosti ze strojní velkosériové výroby. Vedla jejich tvorbu k nezbytné standardizaci a ke složitosti práce s nově objevenými, ve zbrojní výrobě uplatňovanými materiály. V roce 1940 Muzeum moderního umění (Museum of modern art- MoMA) v New Yorku vypsalo na popud obchodního domu Bloomingdale soutěž na námět „Organický design v domovním vybavení". Samotné vypsání soutěže bylo z hlediska dosavadních musejních zvyklostí nezvyklé. Mnoho teoretiků umění tehdy prohlásilo, že tímto činem byly poprvé smazány hranice mezi uměním a obchodem. Byla to i snaha vytvořit alternativu k přísně pravoúhlým návrhům, které přinesli do USA tvůrci evropské avantgardy. V soutěži zvítězili Charles Eams (1907–1978) a Eero Saarinen (1910–1961). Zvítězili svými návrhy židlí, přičemž vůbec poprvé využili pro plochy sedadel a opěradel překližky vytvarované multidimenzionálním ohybem. Návrh představoval novou koncepci a to jak po stránce tvarové, tak i technologické a stal se tvarovým rozchodem s geometrickým názorem evropských architektů, tvořících v idejích Bauhausu.

To, co z této pozoruhodné soutěže vzešlo, bylo alternativou dosavadní tvorby progresivních návrhářů. Byla to alternativa, kterou by bylo výstižnější nazvat protipólem proti přísným tvarům evropské avantgardy. Tvary, které vycházely z použité technologie, navazo-



Obr. 8 Prapodivný předmět, který Charles Eames v roce 1942 vytvořil spolu s Eero Saarinenem jako dlahu pro poraněné vojáky námořnictva Spojených států. **Obr. 9** Židle, křeslo a stolek – vymodelované podle návrhu Charlese Eamise a Eero Saarinena vystavené v roce 1941 v muzeu moderního umění v New Yorku.



valy na organický a proudnicový design. Ve vývoji interiéru měly obrovský význam. Tímto činem byl otevřen zcela nový pohled i na tvarování a výrobu sedacího nábytku. Jejich křivky a použité skořepiny vycházely z funkce a smyslu navrhovaných věcí.

To, co v průběhu druhé světové války Američané vytvořili, představovalo otevření zcela nové cesty. Jejich sedací nábytek se stal symbolem dvacátého století a to nejen pro Američany. Charles Eames na svých návrzích rozvíjel zcela nový přístup, při kterém rozdělil sedací nábytek na ergonomicky řešený sedák a zádové opěradlo osazené na podnoží, vytvořené zcela odlišnou technologií.

Zkušenosti z válečných let, tvarování součástek letadel z tzv. letecké překližky, byly využity příkladným způsobem. Skořepina vytvořená z vrstveného dřeva jako sedák, zádové opěradlo a područky, to vše osazené na hliníkovém podstavci ovlivnilo produkci sedacího nábytku na celém světě.

Byl to současně závažný krok ke konfrontaci mezi geometrickými tvary, které byly striktně prosazovány v Bauhausu s tímto křivkovým, organickým a dynamickým tvarováním.

Sedací nábytek byl připraven jako produkt ryze tovární, velkosériový, odpovídající vývoji, který provázel severoamerické nábytkářství. Odpovídal stavu výroby v USA, kdy tradičně vysoká úroveň průmyslu s možnostmi velkosériové výroby byla protipólem tradičně nízké úrovně řemesel.

Finského architekta Eero Saarinena, Američana Charlese Eamse a jeho manželku Ray je nezbytné považovat za největší osobnosti amerického designu své doby.

Nebyly to jen vynikající návrhy nábytkových předmětů, ale návrh zcela nové koncepce výroby, vycházející z možností druhé poloviny dvacátého století.

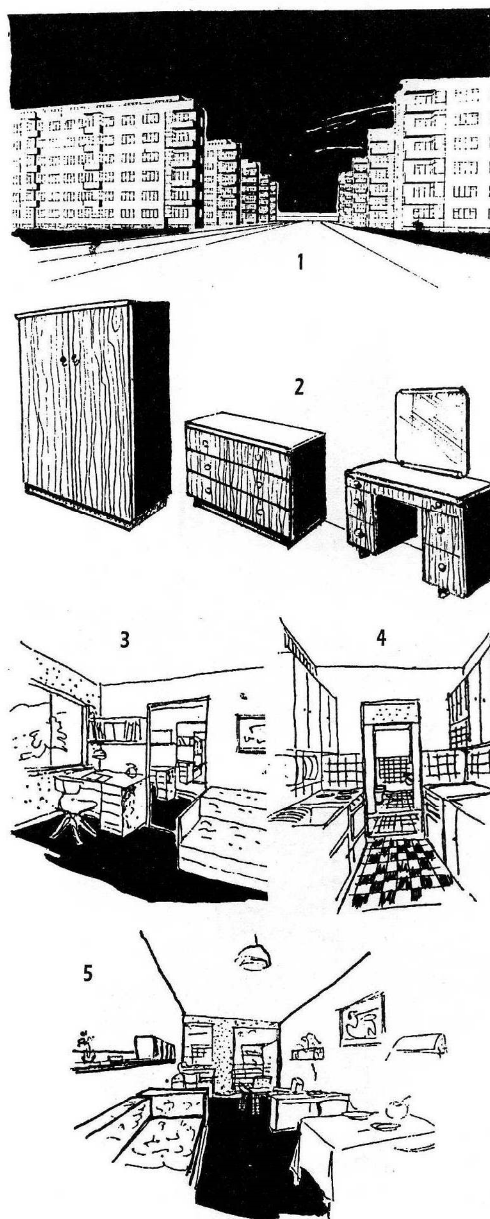
Obr. 10 Výkres křesla, kterými Charles Eames a Eero Saarinen obeslali soutěž „Organic design in home furnishings" vypsanou newyorským muzeem moderního umění v roce 1940. **Obr. 11** Při intenzivní práci a využívání poznatků z působení válečného průmyslu vznikaly tvarové kreace i ve vývojové dílně, kterou společně s Harry Bertoiou a s Johnem Entenzou založili manželé Eamsovi v roce 1942.

KAPITOLA O NÁBYTKOVÉ TVORBĚ PO DRUHÉ SVĚTOVÉ VÁLCE

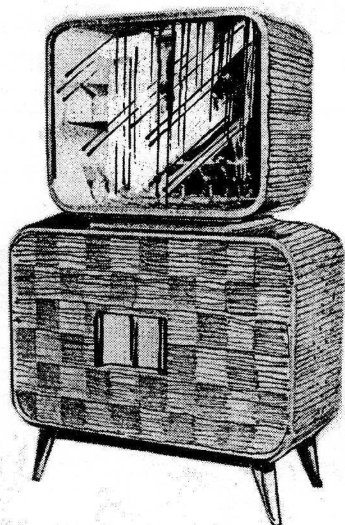
Druhá světová válka prohloubila v Evropě předválečnou vleklou bytovou krizi. V šestnácti západoevropských zemích bylo válkou zničeno 4,5 milionu bytů a velký počet bytů byl těžce poškozen, proto musel být nábytek ve většině evropských států „přidělován“ jako nedostatkové zboží, na které měli nárok jen válkou poškozené domácnosti a novomanželé. Angličané této situace měli v úmyslu využít nejen při státním programu poválečné obnovy, ale současně jako způsob prosazení produkce nového směru užitkového a esteticky přijatelného moderního nábytku.

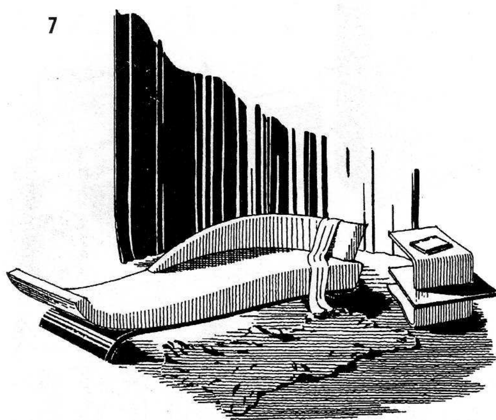
Kritický nedostatek dřeva v anglickém nábytkářském průmyslu, současně s velkým množstvím zničených bytů, vybombardovaných německou „Luftwaffe“ a střelami V1 a V2, si vynutil úsporný nábytkový program, který vznikl z iniciativy tehdejšího ministra průmyslu Hugha Daltona již v roce 1942. Byl to ojedinělý příklad v celé Evropě, kdy nábytek vycházející ze státní direktivy (nazývaný „utility furniture“), prostý a úsporně vyráběný, měl být i pokusem o výchovu ke vkusu britského spotřebitele. Měl posloužit snaze o překonání tradicionalismu jak občanů, tak i výrobců a obchodníků s nábytkem.

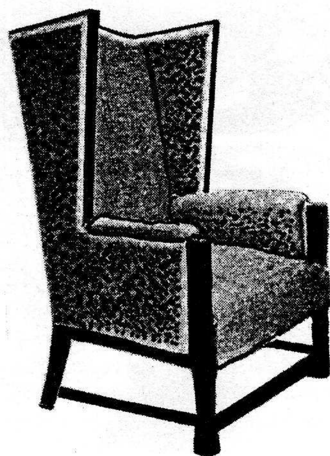
Na otázku, proč nová estetika nenalezla nejen v Anglii, ale i v podstatné části poválečné Evropy předpokládanou odezvu, je jediná odpověď. Funkcionalismus jako nový „mezinárodní styl“ byl pro svoji prostotu a strohost akceptován jen úzkým okruhem intelektuálů a částí vyšších společenských vrstev. Ekonomická situace, která se záhy po válce začala v západních evropských státech rapidně zlepšovat, přinášela ve svobodném světě stále více možností. Přitom funkcionalisticky koncipovaný nábytek byl přijímán spotřebiteli kriticky a mnohde i se značným odporem.



Obr. 1 Funkcionalismus jako mezinárodní styl poznamenal po druhé světové válce většinu evropských městských aglomerací. **Obr. 2** „Utility furniture“ – nábytek, který byl pro vybombardované britské domácnosti po druhé světové válce vyráběn podle anglické výkresové dokumentace i v Československu. **Obr. 3–5** Studie nazvaná jejím autorem Jiřím Štursou „Bydlení na míru“. Představou o účelném, ušlechtilém ale i běžným občanům dostupném nábytku se ve svých poválečných studiích zabývali snad všichni sociálně cítící evropští architekti.

6


7


8


K nábytkovým předmětům jednoduchých tvarů, u kterých jejich funkční stránka předcházela líbivost, se stavěli neochotně nejen spotřebitelé, ale i výrobci, kteří nabyli přesvědčení, že dobrý design, který byl doporučován odbornými radami, nemusí ještě znamenat obchodní úspěch. Stejně jako v Anglii tomu bylo i ve Francii.

V meziválečném období zde byly stejně tak jako v několika předcházejících stoletích vyráběny dokonalé luxusní historizující nábytkové předměty, a současně s replikami starožitných nábytkových předmětů i naprostý brak. Neexistoval dobrý střední průměr. Pro Francii byl v době po první světové válce specifický vysoce dekorativní a okázalý styl pařížských salonů, známý jako „Art deco". O zavedení nábytku ve stylu Art deco se pokusily záhy již po první světové válce velké pařížské obchodní domy, které byly vybavovány kreslírnami i modelovými dílnami.

Ve dvacátých a třicátých letech byly v těchto ateliérech pod vedením architektů vypracovávány návrhy pro zařízení individuálních interiérů, které byly sestavovány ze sériově vyráběných nábytkových předmětů. Pod vedením osvědčených výtvarníků vznikaly v třicátých letech modely připravené pro firmu Printemps („Primavera"), vyrobené ve vlastních velkých nábytkářských dílnách. Byl vytvořen nábytkový soubor „Pomone" který navrhli architekti pro „Bon Marché" a nábytková řada „Studium" pro obchodní dům „Louver". Vznikl nábytek, vytvořený vedoucí os... ností Mauricem Duresnem, vyráběný v dílnách ... Maitrise", který vystavoval a nabízel obchodní d... „Galeries Lafayette".

Přes toto úsilí o posunutí vývoje pokračovala t... exkluzivně honosného nábytku, vytvářeného v ... uměleckých řemesel francouzských Ludvíků. Je ... dou, že před druhou světovou válkou začalo oc... vat zaujetí pro hýřivý ornament a do popředí se ... val střízlivější a techničtější styl. Ale hranaté pra... předměty a nábytek z ocelových trubek připom... funkcionalistickou architekturu veřejnost př... s velkými rozpaky.

B. Markalous v jednom ze svých článků, uve... v „Bytové kultuře" č. 1, věnovaném nábytkové ... v roce 1926, poznamenal: *„Anglické a francouz... bytkářství možno míti za dva póly, mezi nimiž ...*

Obr. 6 Vznikaly předměty navozující pocit modernosti, kte... povídaly jen chvilkové módě a které, jak říkával archite... Koula, byly bez chuti a bez zápachu. **Obr. 7** Aerodynamick... staly módním hitem. **Obr. 8** Křeslo z atelieru Primavera ... domu Printemps.

se pohybuje veškerá produkce států a národností kulturně slabších.“

V poválečných padesátých letech se v tvorbě západoevropského nábytku ale přihodilo cosi pozoruhodného, co ještě nikdo nepředpokládal. B. Markalous usuzoval podle svých hlubokých znalostí vývoje evropského nábytku. Předpokládal, že tak jako anglické nábytkářství od 18. století, tak i francouzské slohy Ludvíků a „Napoleonův“ empire, budou i nadále ukazovat další cestu nábytkové tvorby.

B. Markalous zřejmě předpokládal, že „moderna“, krystalizující v Anglii již v devatenáctém století, povede „kulturně slabší“ do budoucnosti svými vzory. Vždyť v Anglii nástupu moderní tvorby nábytku předcházely již v době pseudohistorických slohů 19. století díla, která předznamenávaly obrodu celé nábytkové tvorby.

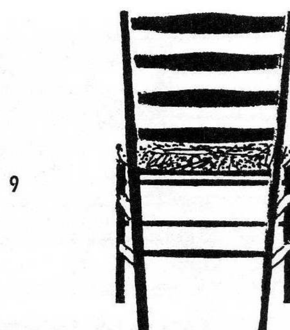
Ať to byl v první polovině 19. století jeden z představitelů Augustus Welby Northmore Pugin (1812–1852), či Phillip Webb (1851–1915), který dlouhá léta spolupracoval se skupinou W. Morrise *(viz kapitola věnovaná hnutí Art and Craft)* nebo Edward William Godwin (1833–1886), který pod vlivem japonského umění vytvořil interiéry vysokých kvalit, vymykající se tehdejšímu pseudohistorismu. Markalousova poznámka byla opřena i o poznání prací Angličana C. F. Annesleye Voyseye (1857–1941), který svým dílem předznamenal secesi, kterou pak tak jednoznačně ve svých pracech uplatnil Ch. R. Mackintosh *(viz kapitola o secesi)*.

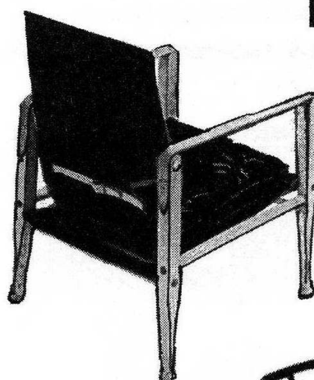
Uplynulo ale čtvrt století a štafetu favoritů přebral od těchto nábytkářských velmocí sever Evropy a na jejím jihu Itálie. Pravda, jak v Anglii, tak ve Francii i ve druhé polovině dvacátého století svými pracemi vynikly význačné osobnosti, ovlivňující vývoj nábytkové tvorby.

Skandinávští architekti svým prostým vysoce kvalitním nábytkem docílili nové interpretace dlouholeté tradice zpracování dřeva a vytvořili svými návrhy most mezi modernismem a padesátými léty. Příklady dalšího vývoje bylo možné nacházet především v tvorbě italských a skandinávských nábytkářů. Jak v Itálii, tak ve Skandinávii úspěchy nábytkářů pramenily z úzké spolupráce výrobců nábytku s architekty. Základy těchto úspěchů byly především ve Finsku, Dánsku a Švédsku budovány již před druhou světovou válkou.

Ony dva póly se z Francie a Anglie přesunuly na sever a jih našeho kontinentu. Proto se v dalším textu budeme věnovat především skandinávské a italské tvorbě.

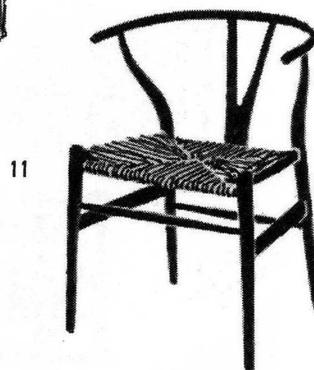
9



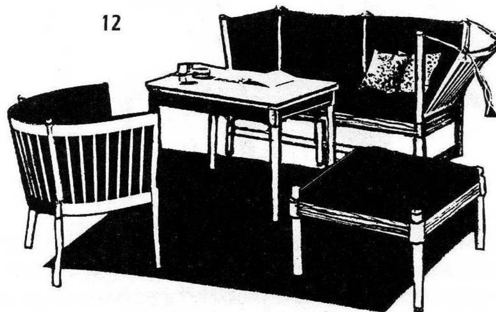


10

11



12

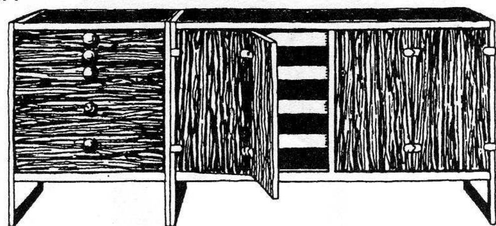


Obr. 9 Buková židle s vyplétaným sedákem, kterou v roce 1936 navrhl K. Klint pro Grundtvigův kostel. **Obr. 10** Křeslo „safari“ inspirované jednoduchostí místního nábytku je od roku 1933 vyráběné podle Klintova návrhu. **Obr. 11** Příkladným způsobem v duchu „funkční tradice“ vytvořil H. J. Wegner židli inspirovanou tvary čínského nábytku ze 17. stol. (1944) **Obr. 12** Soupravu sestavenou z hovorového křesla, stolku, sedačky a lavice přeměnitelné v pohovku vytvořil v roce 1956 Borge Mogensen.

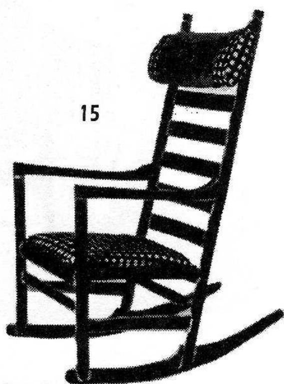
13



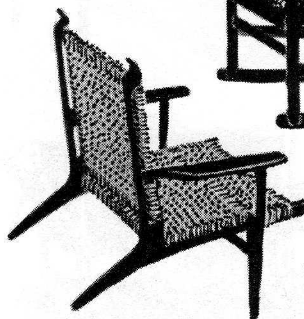
14



15



16



Obr. 13 Příborník – schéma ukládání předmětů. Skandinávští architekti tak dokázali, že tvary skříňového nábytku je nezbytné navrhovat podle potřeby ukládaných předmětů. Na modelech předvedli, že určují-li se rozměry úložného nábytku zvnějšku, dochází k zbytečnému hýření prostorem. **Obr. 14** Prádelník z teaku navrhl v roce 1953 Borge Mogensen, který obohatil funkcionalismus důsledným antropometrickým bádáním. **Obr. 15 - Obr. 16** Křeslo houpací a křeslo s výpletem sedáku a opěradla v padesátých letech vytvořil H. J. Wegner.

Skandinávský nábytek

Charakter typického skandinávského nábytku je výsledkem několika skutečností, platných pro všechny čtyři skandinávské země. Je to především život seveřanů vycházející z bezprostředního vztahu k přírodě, vytříbený instinkt pro přirozené tvary i barvy a především význam obydlí a domova v životě Skandinávců. Je to i hluboký zájem o účelné vybavení obydlí a jejich emocionální poměr ke všem předmětům. Skandinávci nikdy neztratili úctu k dobré řemeslné práci. Přitom obyvatelé jednotlivých severských států, pro které především byly vyvíjeny nové nábytkové předměty, byli značně konzervativní. Vliv tradice byl ve skandinávských zemích velmi silný. Dokud dobře sloužilo něco původního a vyhovujícího, přistupovali obyvatelé severní Evropy k novinkám s určitou skepsí.

A tak skandinávští tvůrci nábytku již v pozoruhodných dvacátých a třicátých letech dvacátého století, tedy v době nástupu funkcionalismu, pozorně a kriticky hodnotili nové proudy a prověřovali všechny nové avantgardní ideje. Jejich návrhy nábytku a jeho nové tvary se pronikavě odlišovaly od tvorby „modernistů“ v ostatní Evropě. V čase, kdy avantgardní tvůrci odmítali vše, co bylo vytvořeno předcházejícími generacemi, skandinávští architekti se snažili při tvarová předmětů, jak z konstrukcí, tak i z tvarů nábytku m- nulých dob, vystopovat obecné zákonitosti.

Byla to například i vazba na umírněnou skandiná skou secesi.

(*Pozn.* – Nesmíme opomenout, že secese neb v severských státech žádnou divokou výtvarnou re lucí, tak jako mnohde v Evropě.)

V mnohém vyrůstala například „Švédská moder třicátých let dvacátého století právě z jejich tvarů. P i soustavné návraty byly plynulým začleňováním cesních tvaroslovných prvků do nového tvaro vývoje. Výsledky tohoto názoru zahrnuli pod p funkční tradice.

Často si jako prototyp inspirující pro pozitivn rový a funkční vývoj zvolili již existující náby předmět a domýšleli jeho tvarování – zdokona jeho funkčnost. Podněty a inspiraci, kterou jim skytovaly cizí vzory, používali jen pro zdokon a oživení své tvorby s plným vědomím, že kopí znamená tvůrčí stagnaci a krok zpět. Tyto trvale ovlivnily tvorbu především spoluprac a žáků dánského architekta Kaare Klinta, profe kodaňské vysoké škole architektury.

I tímto rozvážným a velmi uvážlivým přístupem se skandinávští architekti dokázali vyhnout radikalismu a současně se vystříhat formalismu.

Všechny nové myšlenky, které přinesl kvas dvaceti let mezi světovými válkami, dokázali organicky zapojit do svého poválečného vývoje. Jestliže se zákazníci z celého světa začali skandinávskému nábytku obdivovat a skandinávské nábytkové předměty nakupovat, bylo to proto, že vycházely z tradice, a byly současně naprosto netradiční. Celý onen pozoruhodný estetický „zázrak", který tak mohutně vynikl v padesátých letech – „skandinavien design" – nebyl tedy ničím jiným, než vytrvalým úsilím o udržení střízlivé a nekompromisní estetiky.

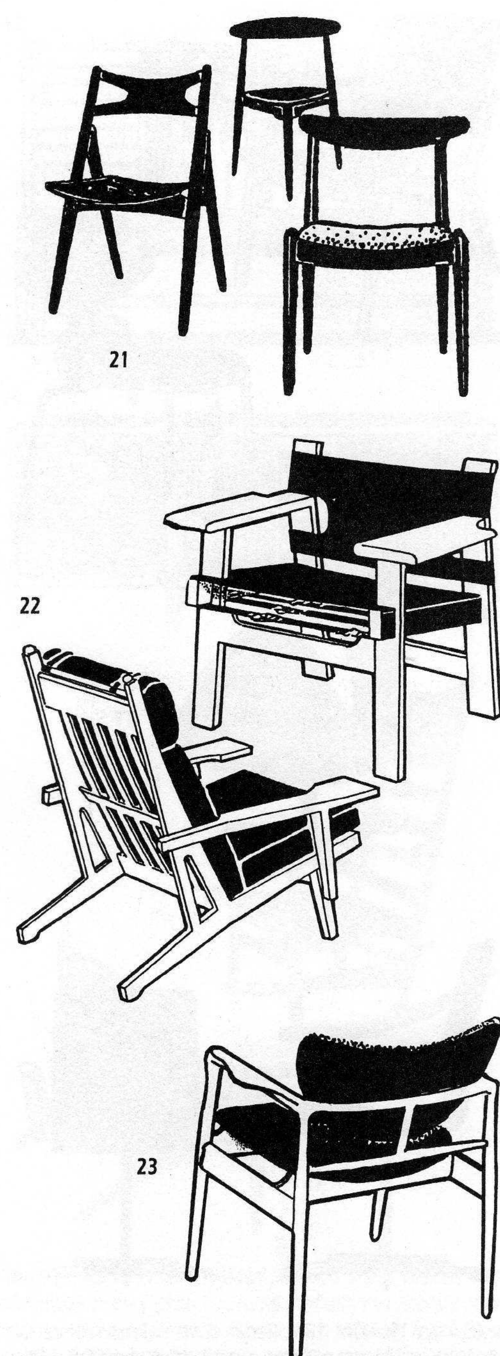
Byla to soudobá tvorba a onen pojem „skandinávská" zahrnoval právě tak rustikální nábytek z masivního dřeva stejně jako předměty navržené z tvarovaných překližkových lamel či z plastických hmot a ocelových trubek. Nábytkové předměty byly stejně důsledně staré jako důsledně nové. Na jedné straně to byla mistrovská díla tradičního truhlářství, a na druhé pak tvůrčí práce architektů s novými materiály – s překližkou, vrstvenou lamelou, ale i plastickými hmotami a ocelovou trubkou.

Nábytková tvorba dosáhla nejen kulturních úspěchů. V prvních desetiletích po druhé světové válce dosáhl skandinávský průmyslový návrh světového ohlasu. Ještě v roce 1951 byl vývoz nábytku z hlediska národního hospodářství zanedbatelnou hodnotou. V Dánsku tehdy představovala pouhé dva miliony dánských korun. Po dalších dvaceti letech objem vývozu z padesátých let představoval jen dvě promile tehdejší hodnoty. Celý tento „zázrak" vycházel ze skutečnosti, že ve čtyřicátých a padesátých letech především dánští výrobci nábytku navázali permanentní spolupráci s návrháři nábytku a výsledek se projevil nevídanou expanzí exportu. V roce 1960 ředitel dánské Společnosti pro užité umění a průmyslové výstavnictví Bent Salicath k tomu poznamenal: *„Moderní nábytkářství se začalo v Dánsku rozvíjet teprve, když se umělečtí truhláři sdružili v boji proti nezaměstnanosti, která zasáhla jejich povolání.*

Mistři, věrni zděděným tradicím, si ovšem vybrali málo tradiční řešení problému: pokusili se spolupracovat s mladými architekty. Pak vznikl nápad uspořádat



Obr. 17 O. Mølgaard a Peter Hvidt navrhli křeslo AX z laminovaného buku a teaku v roce 1950 **Obr. 18** Vrstveným dřevem – lamelou umožňující tvarování se zabýval Arne Jacobsen (1902 – 1971). Po prvním zajímavém výsledku svých experimentů počátkem padesátých let vytvořil židli pro kino Bellevue na sídlišti Bellavista u Kodaně. Sedadlo a zádové opěradlo židle, kterou pojmenoval „Mravenec", vytvořil v roce 1952 z laminovaných dýh a zajímavě profilovaný korpus osadil na nohy z ocelových trubek. **Obr. 19** V roce 1958 navrhl Arne Jacobsen křeslo s názvem „Labuť" jako výlisek z termoplastu, čalouněný pěnovým latexem. **Obr. 20** Pro potřeby vybavení svých navrhovaných staveb vytvořil A. Jacobsen i kancelářský sedací nábytek technologií laminování vrstev dýh.



každoroční soutěž moderního nábytku a z vítězných prací vytvořit výstavu. To vše přispělo k rychlému rozvoji dánského nábytkářství. K dosažení nebývalého úspěchu stačila cílevědomá práce jedné generace.“

Malé a střední nábytkářské výrobny otevřely náruč talentovaným architektům a svými výrobky projevili cit pro návrhy nového stylu. Charakteristickým rysem malých a středních dílen byla rukodělná práce a řemeslná výroba si zachovala vedle výroby tovární svůj nenahraditelný význam.

Výroba současně znamenala prudký vývoj nových strojových technik. V čase, kdy se v západních zemích návrháři nábytku i teoretici estetiky skláněli před neúprosným vlivem mezinárodního stylu, skandinávský nábytek svojí prostou elegancí dobýval svět.

Zatímco nábytkové kusy, které vzešly z geometrického systému Bauhausu či Rietveldovy židle a křesla, se staly pozoruhodnými muzejními exponáty, skandinávský nábytek z téže doby sloužil a slouží v prostředí skandinávských domácností. Seveřané oproti „mašinistické“ estetice a velkému vzplanutí pro velkosériovou tovární velkovýrobu dokázali, že ruční výroba není něčím zastaralým, něčím, co by nemohlo být prospěšným na konci druhého tisíciletí. Pro skandinávské nábytkářské umění bylo ale nejdůležitější, že výrobci získali mezi mladými architekty spolupracovníky, kteří srostli při tvorbě navrhovaného nábytku s řemeslníky v tvůrčí kolektivy.

Tvůrci skandinávského nábytku cílevědomě, snad až ortodoxně, usilovali nejen o to, aby každý jednotlivý předmět byl výtvarně kvalitním artefaktem, sloužícím v maximální možné míře jeho uživatelům, ale také aby byl výtvarně samostatným nábytkovým předmětem a byl svoji výtvarnou kvalitou kombinovatelným a vhodně řaditelným k ostatním nábytkovým předmětům. Takové řešení umožnilo především postupné zařizování domácností vhodnými předměty. I to byl jeden z vkladů Skandinávců do kultury bydlení. Umožnil postupné zařizování jednotlivými kvalitními nábytkovými předměty a ovlivnil i tímto přístupem tvorbu nábytku v celé poválečné Evropě.

Ve Skandinávii se jako součást onoho skandinávského „zázraku“ rozšířila i teoretická základna spojená se zkušebnictvím, která přinesla celou řadou nových podnětů. Současně s notnou státní podporou byla prohloubena péče věnovaná nábytkářským školám.

Obr. 21 Židle, které v roce 1951 navrhl Hans J. Wegner **Obr. 22** Křesla Hans J. Wegnera a Børge Hogensena **Obr. 23** Sedací nábytek, který v padesátých letech navrhoval Finn Juhl, byl novým pohledem na jeho základní koncepci. Přínos návrhů fina Juhla spočíval v optickém odlehčení čalouněných nábytkových předmětů, které byly v poválečném období robustně tvarovány. Finn Juhl začal sedadla i opěradla ukládat na vylehčené příčle tak, že vzbuzují pocit „vznášejících“ se částí.

Švédsko

Ve Švédsku mělo na hmotnou kulturu a na tvorbu nábytku rozhodující vliv několik osobností. Byl to především Carl Malmsten (1888–1972), který již před první světovou válkou patřil k známým architektům, který byl mimo jiné pověřen vytvořením vnitřního zařízení nové stockholmské radnice. I když byl nazýván staromilcem, pro návaznost své tvorby na švédský lidový nábytek a tradici spoluvytvářel svoji prací základy švédského designu.

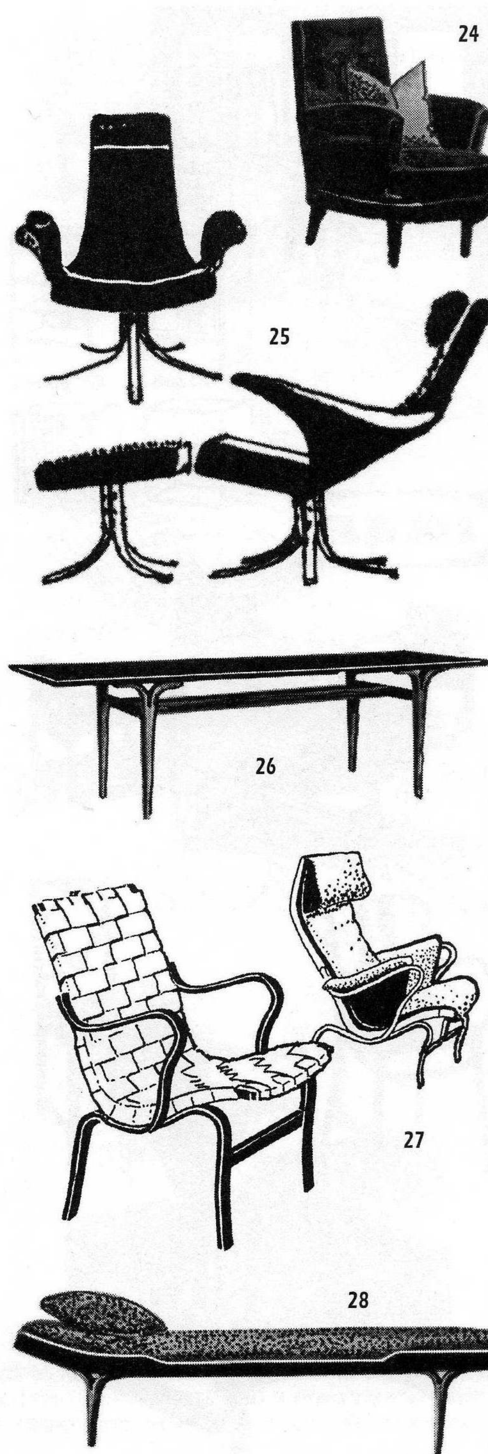
Švédskou novou situaci v tvorbě moderního nábytku, která se po druhé světové válce stala vzorem nábytkářů, předznamenala stockholmská výstava již v roce 1930. Lena Larsonová k této výstavě, která byla milníkem v tvorbě švédských návrhářů nábytku, poznamenala: *„...změna byla v tom, že měšťanský nábytek z předcházejících desetiletí dostal moderní linie. Teprve ve čtyřicátých letech se ukázalo, jak neznalí byli středoevropští funkcionalisté způsobu života obyčejných lidí."*

Způsobu života a potřebám obyčejných lidí se cílevědomě věnovali jak praktici švédského nábytku, tak teoretici, kteří vypracovávali pozoruhodné studie. Procesy bydlení a nároky spotřebitelů byly pečlivě analyzovány.

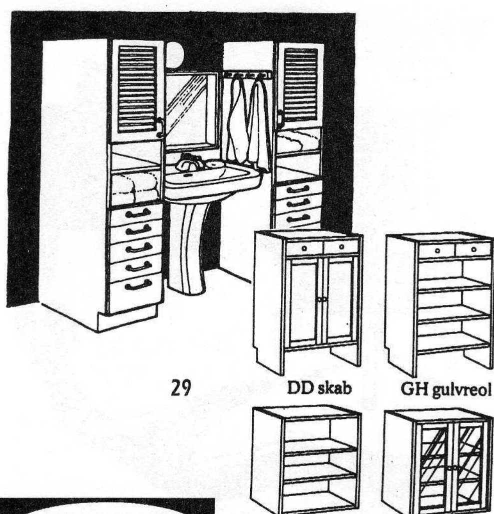
Ve čtyřicátých letech a v letech poválečných se začal nábytek vyrábět ve světlých jilmových a břízových dýhách. Současně přicházel do obliby lehký nábytek ze světlého borovicového dřeva.

Švédové si velmi brzy uvědomili, že obchod nábytkem hraje jednu z klíčových rolí v celém komplexu toho, čemu se říká „kultura bytového interiéru". Po celá desetiletí bez umdlení propagovali „krásu všedního dne" a to všemi prostředky. V tisku, rozhlase, v obrázkových časopisech, ale i školní výukou osvětově působili s cílem prosazení kultury bydlení ve švédských domácnostech. Ušlechtile a přitom jednoduše byl každý kus tvarován tak, že mohl v interiéru sloužit jako samostatný nábytkový předmět, nebo být součástí celku, do kterého vždy dokonale zapadal.

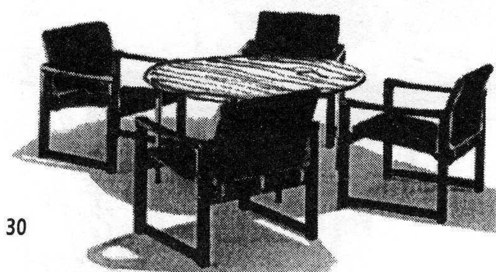
Na počátku celosvětového úspěchu švédského nábytku ruku v ruce s kvalitním a typickým designem se uplatnil obchod nabízející kulturu bydlení, který v roce 1943 založil Ingvar Kamprad v Älmhultu. Na počátku padesátých let se ve Švédsku odehrálo cosi pozoru-

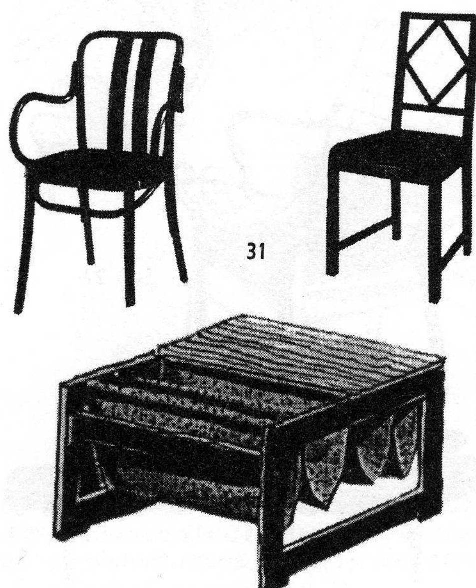


Obr. 24 Klasické celočalouněné křeslo tradičního tvaru, návrh Carl Malmsten. **Obr. 25** Odpočinkové křeslo, které připravil pro nábytkářskou firmu Fritze Hansena G. A. Berg, jeden z klasiků a pionýrů švédského designu nábytku třicátých let. **Obr. 26 – Obr. 28** Stůl, křeslo „Eva" a lehátko. Bruno Mathsson svými návrhy vycházel z tvarování laminovaného dřeva, z technologie umožňující výrobu i v malých dílnách a poskytující náročné tvarování.









hodného. Název „IKEA – obchodu na objednávku", který zboží dodával pomocí pošty, byl složen z iniciál zakladatelova jména a jména farmy na které žil (Elmtaryd) a oblasti, kde se firma nacházela (Agunnaryd). Velká triumfální cesta prodeje nábytku na objednávku byla započata v roce 1950, ve kterém byl vytištěn první katalog nábytku.

Ingevar Kamprad v něm nabízel k dodání poštou moudře sestavený sortiment nábytku. Tento způsob prodeje si získal oblibu i proto, že nábytek vyhovoval jak životnímu způsobu, tak vkusu a módě padesátých let. V duchu skandinávského designu byl nabízen jednoduchý, ušlechtilý a cenově dostupný nábytek. V roce 1956 na jihu Švédska byla otevřena první prodejna IKEA o výstavní ploše 8000 metrů. Umožnila spotřebitelům srovnávat ceny s jakostí. Podařilo se přilákat zákazníky z velmi širokého okolí. Byla zde uplatněna myšlenka prodávat současně s demontovatelným nábytkem také zahrádky na střechy aut, aby si lidé mohli přivést zakoupený nábytek domů sami.

Možná, že namítnete, že tyto obchodní kroky a první úspěchy nemají co do činění s nábytkovým uměním. Ingvar Kamprad zavedl při obchodě s nábytkem vlastní vývoj, plně v tendencích skandinávského přístupu k tvarování. IKEA vytvořila svoje vlastní návrhářské a konstrukční středisko, aniž by provozovala jedinou truhlářskou výrobnu. Byla to strategie umožňující odstranit z ceny nábytku všechny nezbytnosti. Cena a současně výtvarná hodnota byla stále na prvním místě.

Navrhované předměty byly dodávkami subdodavatelů. Byl to zcela nový přístup a úplně jiná struktura dodávek, než tomu bylo v praxi v celém nábytkářském odvětví. Tento přístup umožnil ovlivnění cen výrobků a nákup u výrobců za podstatně nižší ceny, než tomu bylo běžné tehdy, když koncepce, výtvarné řešení a detailní zpracování výkresové dokumentace spočívalo na výrobci. Architekti, konstruktéři, ale i pracovníci zabývající se zkušebnictvím a zbožíznalstvím převzali za výrobu podstatnou část jejich tradiční práce s přípravou výroby. (*Pozn.* – Zde je nezbytné poznamenat, že jako jeden z předních architektů zde našel svými osobitými návrhy uplatnění i český architekt Tomáš Jelínek.)

Za padesát let trvání obchodních domů IKEA bylo vydáno mnoho milionů katalogů a koncem 20. století

Obr. 29 – Obr. 31 Nábytek z katalogů IKEA v padesátých letech. Od jednoduchých nábytkových předmětů, oproštěných od nánosů módních a v čase pomíjejících tvarů dokázali návrháři pracující v ateliérech IKEA přecházet k náročným výrobkům, které ale byly vždy vzájemně vhodně kombinovatelné a spoluvytvářely příjemné prostředí.

ı – ve 158 obchodních domech obchodní
elém světě zaměstnávají prodejem nábytku
síc zaměstnanců. Pro skandinávské země vý-
ku představoval v celém půlstoletí nemalý ná-
podářský význam.

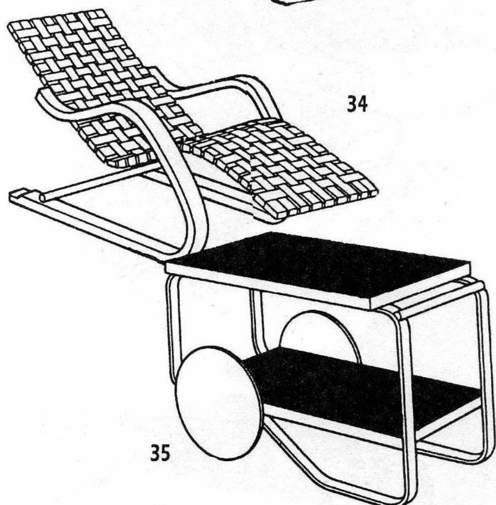
sko

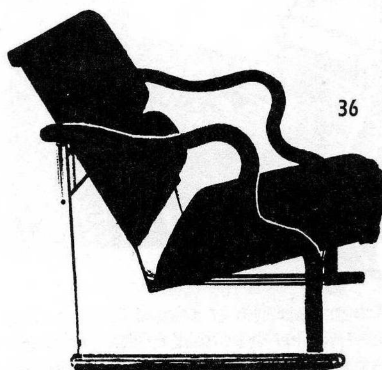
tí nábytkáři vytvořili na severu Evropy, v zemi
n počtem obyvatelstva, rozsetým na obrovské
zcela osobitou tvarovou kulturu, sepjatou s pří-
Toto sepětí se zcela logicky promítalo a promítá
i do tvorby nábytkových předmětů. Finští ná-
se při jeho tvorbě postavili plně právě na tento
ný stupeň kultury. Kultury typicky finské, která se
ně stala i zcela osobitou reminiscencí evrop-
funkcionalismu. Při hledání samostatných cest se
návrháři nábytku opřeli o pracovní tradice lido-
nábytkářství a při své práci vycházeli z účelu na-
nných předmětů.
ateriál, se kterým dokázali vytvořit předměty vy-
ch funkčních a estetických kvalit, zhodnotil ve své
zantní tvorbě již v předválečném čase Hugo Hen-
Alvar Aalto (1898–1976). Aaltův nábytek z počátku
átých let byl typickým pro jeho přístup. Aalto apli-
val abstraktní tvary pomocí nejvhodnějšího materi-
u, který byl k dispozici. Experimentoval s překližkou
s vrstveným dřevem. Aby našel lepší způsob, jak vy-
žít struktury materiálu při průmyslovém zpracování,
materiálu typicky finského, začal využívat finskou
břízu. Výrobky z „dřevěných špaget“, které mu umož-
nily složitější a bohatší tvarování, přizpůsobil strojní vý-
robě. Ve spolupráci s Ottou Korhonenem, který spolu-
pracoval na technologických postupech, byl připraven
celý program sedacího a stolového nábytku z lamel,
vyrobených laminováním dýh.

Aby Altův nábytek našel přímou cestu k uživatelům, byla založena firma Artek (v roce 1935), a zejména výstavní síň Artek, která dodnes ovlivňuje tvář finského nábytku.

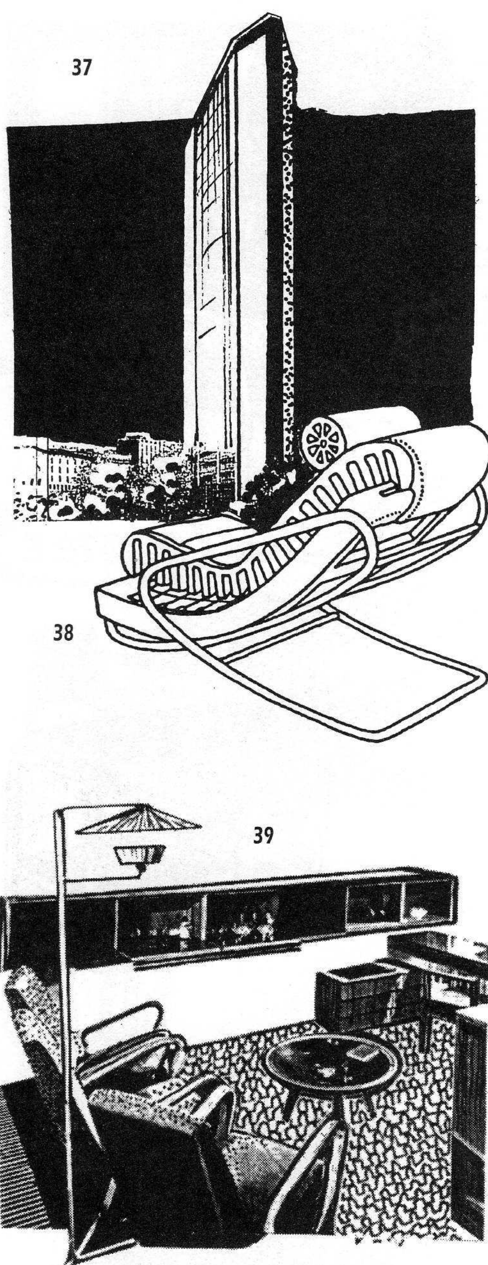
Finští tvůrci se opřeli o severskou přírodu, která pro ně nebyla jen zdrojem inspirací, ale především poskytovala základní materiál – dřevo, se kterým talentovaní návrháři a zdatní řemeslníci uměli zacházet. Vedle dřeva se již na počátku šedesátých let se počaly uplatňovat stále častěji i plastické hmoty a několik výrobců se specializovalo i na kovový nábytek.







Obr. 32 Jednoduchost, prostota, přitom funkčnost, útulnost a elegance se staly běžnými vlastnostmi skandinávských domovů. **Obr. 33** Křeslo, které navrhl Alvar Aalto pro plicní léčebnu v Paimio (1930–1933). **Obr. 34** Lehátko z roku 1935 – Alvar Aalto **Obr. 35** Se servírovacím stolkem, který navrhl Alvar Aalto v roce 1936 je možné se setkat nejen v domácnostech, ale i ve státních reprezentačních prostorách. **Obr. 36** Model koivutaru – design Esko pajamies – 1977.



Obr. 37 Koncem padesátých let zpracovali Gio Ponti s Pierem Luigi Nervim projekt pro firmu Pirelli v Miláně na budovu mrakodrapu, která byla uvedena do provozu v roce 1956. Elegantně dopředu i dozadu se zužující blok administrativní budovy se stal symbolem úspěchů poválečné Itálie. **Obr. 38** Křeslo s čalouněním vyvinutým v milánském koncernu Pirelli v roce 1936 – Bottoni-Puzzi. **Obr. 39** Obývací pokoj pracovním koutem – autor Giulio Minoletti (1948).

Itálie

Přední místo v evropské tvorbě nábytku současně se Skandinávií začala zaujímat Itálie. Je pozoruhodné, že zde i v období fašistického režimu oproti tehdejšímu Německu našel modernismus své místo. I když nastalo jisté vakuum, mohli italští návrháři navázat na předcházející vývoj a intenzivně rozvíjet „italský racionalismus – neoliberty". Bylo to však až po druhé světové válce, kdy se italský design nábytku stal, svými průbojnými a avantgardními činy, vůdčí silou v oblasti navrhování nábytkových předmětů. Při pohledu do minulosti italské nábytkové tvorby by bylo možné důrazněji upozornit na období přelomu devatenáctého a dvacátého století, poznamenané pozoruhodnou italskou secesí. Bylo by možné zmínit se o vlivech futurismu i při navrhování nábytku a vyzvednout příklady typického italského stylu Art deco. Ale zlatá doba návrhářů nábytku nastala až v padesátých letech.

Při hodnocení designu, který ovlivňoval světový trh, byla ale Itálie ještě dlouho po celé toto poválečné období hodnocena především pro výraznou a osobitou tvorbu kožené galanterie. To teprve cestu k nástupu vítězného tažení italského designu nábytku ukazovalo několik vůdčích osobností italské architektury, kteří dopomohli podnikatelům působícím především v severní Itálii zaujmout přední místo na světě i ve vývozu nábytku.

Tohoto postavení dosáhli výrobci nejen díky zručnosti italských nábytkářů, ale především zcela osobitou autorskou tvorbou. Pod pojmem „Italský design" se neskrývala žádná autonomní síla, ani uvědomělý „občan spotřebitel", tak jako na severu Evropy. Byla to celá řada vyhraněných osobností architektů, kteří původně vystudovali architektu staveb a později se začali plně věnovat navrhování předmětů. V padesátých letech se již celému světu představila mladá a průbojná generace italských designérů. Jejich společným krédem bylo odmítnutí povrchního estetismu a snaha o maximální technologickou výmluvnost tvaru, která byla spojena s vynalézavostí i ve využívání nových technologií.

„Italský styl" se již ve svých počátcích značně odlišil od ostatní evropské tvorby. Přehlídkou této skutečnosti byly milánská trienále, které se staly jakýmsi kolbištěm fantazie, bravury a elegance, a to po válce již roku 1951. Jak později poznamenal jeden ze slavných představitelů této generace V. Gregotti, byl italský design v oněch letech schopen zaplnit *„...velkolepými estetickými návrhy prázdná místa ve výrobě, která prožívala zrání v technologickém ohledu".*

Bylo to i tím, že jako výchozí materiály začaly být při tvorbě italského progresivního nábytku používány především nové hmoty.

Italové se odlišili i výrobní základnou, kterou se stala zcela charakteristická průmyslová výroba. Nebyl to běžící pás velkoprůmyslové výroby, ale často jen soustava subdodavatelů vyrábějících v drobnějších výrobnách, dobře vybavených jen jednotlivé části výrobku. Důležitým střediskem se již záhy po druhé světové válce, stal Milán se svým blízkým okolím. V kraji okolo Brianza, nedaleko od Milána, leží oblast s dlouholetou tradicí nábytkářských výrobců. Byla zde celá řada kvalitně pracujících drobných truhlářských firem a dobře vybavených větších nábytkářských podniků.

Jednotlivé části nábytku byly již po druhé světové válce vyráběny zručnými řemeslníky pomocí strojního parku jako prvky. Vznikaly tak jednotlivé části zpracované vždy na vysoké úrovni, které udivují svoji precizností. Závažným momentem v tvorbě italských návrhářů nábytku se stala i skutečnost, že Italové zcela vědomě své návrhy neopírali a dodnes neopírají o tradiční výrobu nábytku. Usilovali vždy o navrhování v intencích současnosti.

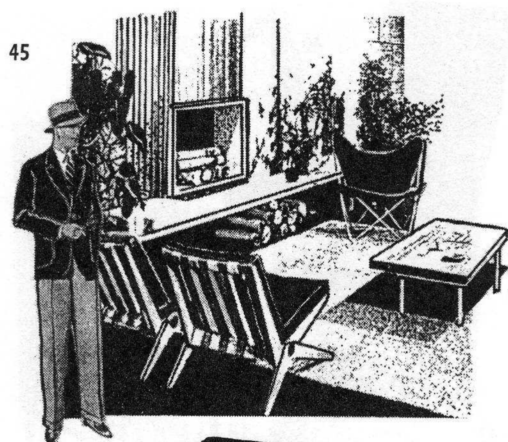
V severozápadní části Itálie má mezi jinými své sídlo také firma Cassina. Rozrostla se zde z rodinného nábytkářského podniku ve výrobu klasických nábytkových předmětů, vycházejících z designu předních návrhářů. Mezi ně patřil i zakladatel, tohoto dnes po celém světě proslulého nábytkářského podniku – Cesare Cassina. Dokázal propojit firmu v účinnou spolupráci s návrháři – dnes již klasiky italského designu. Byla zde vyráběna i proslulá židle Superleggera, kterou navrhl Gio Ponti. Byly zde realizovány návrhy architekta Albiniho, Frattiniho a celé řady zakladatelů pojmu „Italský design". Později zde byly realizovány návrhy, které vyšly z ateliérů Tobia Scarpa, Maria Belliniho a Vico Magistrettiho.

Firma Cassina také poskytla možnost realizace nekomformním autorům a vytvořila posléze i kvalitní repliky návrhů avantgardních tvůrců z počátku dvacátého století. Podmínky, které vytvořily předpoklady pro tak pozitivní vývoj italského designu, můžeme hledat i v dobrém vztahu mezi návrháři, průmyslem i kupujícími.

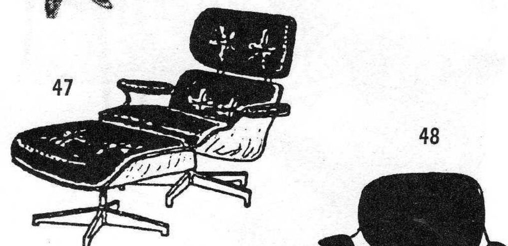


Obr. 40 Polohovací křeslo model „P 40" navrhl Osvaldo Borsani roce 1953 a v následujícím roce rozšířil toto křeslo v celou řadu pohodlného sedacího nábytku. **Obr. 41** Pontiho židle „Superleggera" z roku 1951 byla skromnou, normální židlí, černě mořenou, se sedákem vyplétaným celofánem, odlehčenou subtilními trojúhelníhovými profily nohou. Ve výrobním programu fy Cassina je od roku 1957. Mohli bychom ji považovat za reminiscenci na starou italskou lidovou židli. **Obr. 42** Křeslo -ušák „Lady" připravil v roce 1954 pro firmu Arflex návrhář Marco Zanuso. **Obr. 43** Křeslo s područkami „ Fiorenza" připravil v roce 1952 pro firmu Arflex Franco Albini. Novou cestu italského designu předznamenalo například jeho křeslo „Tre pezzi" z roku 1957. **Obr. 44** Křeslo „Antropus", které vytvořil v roce 1949 z pěnové latexové plastické hmoty Marco Zanuso pro firmu Arflex.

45



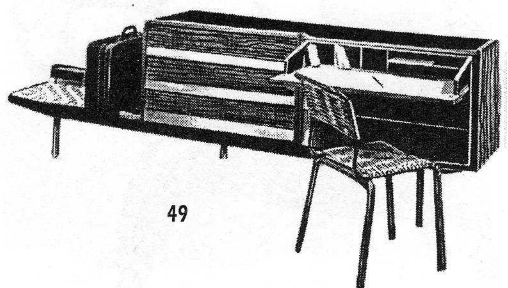
47



48

46





49

Návrháři jsou v Itálii ve velké vážnosti, která jim dovoluje volnou tvorbu a poskytuje možnost zabývat se experimentováním. Průmysl v poválečných letech byl ochoten podporovat velmi odvážné návrhy architektů, i když často podstupoval značná rizika.

Italští návrháři svým vrozeným citem pro formu a barevnost brzy po druhé světové válce navodili nevídaný rozkvět italského nábytku. Obohaceni o poznání výchovného působení Bauhausu, poučeni z úspěchů skandinávské tvorby, se zkušenostmi ze „stylingem" (většinou negativními) nastoupili svou vlastní linii. Novost jejich tvorby spočívala v opuštění vžitých, pevných a přímých měřítek, která ještě v té době při navrhování platila jako nepřekročitelná.

Aktivní tvorba ve stylu „neoliberty", jehož předním stoupencem byl E. N. Rogers (jeden z autorů paláce Unesco v Paříži), a kladné přijetí tohoto stylu ovlivnilo přední italské návrháře již v padesátých letech. Když pak byla v Itálii v roce 1957 založena první profesní asociace průmyslového designu pod názvem Associazione per il Disegno Industriale (ADI) byl vytvořeny pro další léta pevné základy.

Spojené státy americké

I když symbolem politické situace poválečných let byla železná opona a studená válka, výsledky válečného průmyslu byly v Západní Evropě a především pak ve Spojených státech amerických aplikovány na civilní potřeby. V roce 1948 vypsalo newyorské Muzeum moderního umění pod vlivem poválečné situace vyplývající z nedostatku finančních zdrojů soutěž na design nábytku za nízké ceny. V této soutěži s mottem „Design nábytku s nízkými výrobními náklady" získala ocenění židle s mušlovitým sedákem ze sklolaminátu, kterou navrhl Charles Eames. Byla to současně i jedna z prvních židlí, využívající vlastnosti plastické hmoty. Při návrhu Charles Eames zužitkoval znalosti, které za druhé světové války získal při výrobě plastových krytů pro radarové antény. Následný rok uvedla firma Herman Miller tuto židli do sériové výroby. Novátorský severoamerický design nábytku po druhé světové válce utvářela především plodná soutěživost mezi společnostmi Hermann Miller a Knoll. Zatímco Hermann Mil-

Obr. 45 Interiér podle návrhu Florence Knollové, ve kterém byl použit sedací nábytek vyráběný firmou Knoll International („Hardoy chair" – křeslo, které vzniklo již v 19. století a které v kovové verzi s plátěným sedadlem a opěradlem navrhl Jorge Ferrari-Hardy spolu s Antoniem Bonetem a Juanem Kurchanem a sedací nábytek vyráběný podle návrhu Pierra Jeannereta.) **Obr. 46** Křeslo „Tulip" vyrobené z lisovaného laminátu a lisovaného hliníku. Křeslo navrhl v letech 1955–1957 Aero Saarinen pro firmu Knoll International. **Obr. 47** Lounge Chair z roku 1956, jednotlivé části vyrobené z překližky (z palisandrové dýhy) s opěrkou hlavy s čalouněním provedeným v černé kůži. **Obr. 48** Kancelářská židle, kterou v roce 1958 navrhl George Nelson **Obr. 49** Prádelník podle návrhu Florence Knollové, připravený pro vybavování hotelových pokojů. Prádelník je vybavený odkládací plochou pro zavazadlo a výsuvnou psací plochou. Kovovou židli opatřenou horizontálním výpletem sedáku a opěradla navrhl André Dupré.

ler zaváděl do výroby návrhy Georga Nelsona a Charlesa Eamese, firma Knol se zaměřila na spolupráci s Eero Saarinenem a Herrym Bertoiou.

Zajímavou osobností zde byla Florence Knollová (1913–1988). Zaváděla poradenské služby, aby mohla prosazovat moderní – progresivní návrhy, o které lidé v USA pro svoji konzervativnost nestáli. Při zakázkách především pro administrativní a správní budovy prosazovala moderní koncepci interiéru. Navrhovala se svým týmem komplexní prostory. V padesátých letech realizovala revoluční návrh pro ústředí firmy CBS na Madison Avenue v New Yorku. Florence neváhala navázat pracovní spojení s celou skupinou architektů, průkopníků Bauhausu, kteří emigrovali z Evropy a začali působit v USA. Postarala se také o to, aby byl po válce do výroby zařazen kovový nábytek, který navrhl Mies van der Rohe pro světovou výstavu v roce 1929.

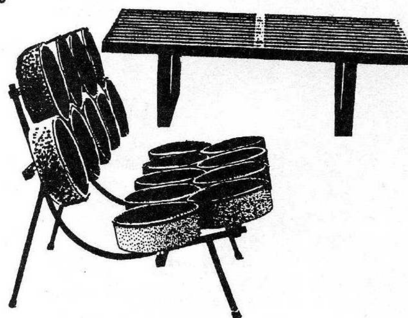
Mezi klasické nábytkové předměty, produkované v rozrůstající se firmě Knoll, přibyly další Miesovy vzory. Záhy byla připravena pro velkosériovou výrobu i židle „Brno". A tak se nábytek původně vytvořený pro brněnskou vilu Tugendhat začal objevovat ve správních budovách amerických podniků a bank. Stal se kmenovým sortimentem firmy Knoll International současně s řadou vzorů, vzniklých v Německu na půdě Bauhasu. Když se k firmě Knoll přidružila milánská firma Gavina, která měla jako jediná licenční práva na výrobu v tu dobu již klasických vzorů vzniklých v Bauhausu, byla produkce obohacena o celou řadu návrhů Mies van de Roha, Marcela Breuera a jiných. Od té doby se také datuje spolupráce této firmy s Harry Bertoiou, Areo Saarinenem, Gae Aulentinovou, Tobiou Scarpou, a celou řadou předních světových návrhářů. Ti pak pomohli přiřadit firmu Knoll International k nejvýznamnějším propagátorům dobrého návrhu ve světě.

Československo

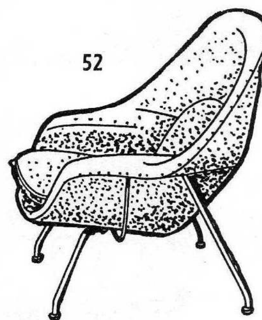
V Československu po německé okupaci s nacistickou totalitou nastoupila po krátkém poválečném nadechnutí v padesátých letech totalita komunistická. Začátek studené války odsoudil práci návrhářů, kteří se chtěli věnovat designu jakožto svobodnému tvůrčímu procesu, do velmi podřadné role. (*Pozn.* Je nezbytné připomenout, že v pražské pankrácké věznici vzniklo i rozsáhlé oddělení, nazývané uvězněnými architekty „Basoprojekt", kde jako vězni pracovali příslušníci české inteligence, kteří se plně neztotožnili s tzv. socialistickým řádem.)

Výroba nábytku byla zestátněna, združstevněna a z menších výroben byly vytvořeny komunální pod-

50



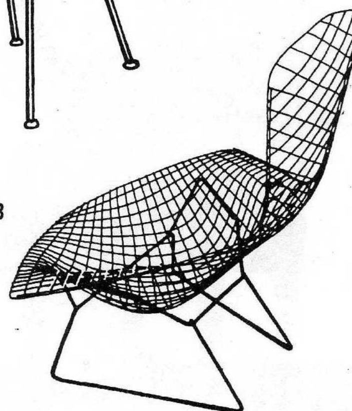
52



51



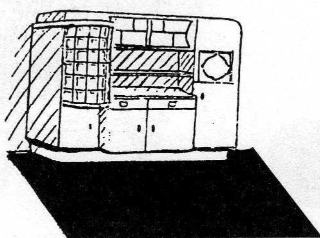
53



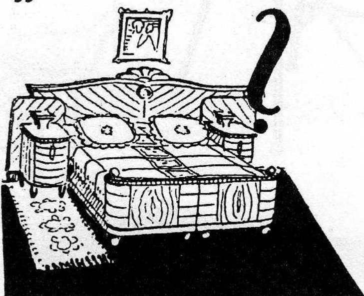
Obr. 50 Lavice – sofa „Marshmallow" a stolek – tento nábytek připravil v roce 1956 George Nelson pro firmu Herman Miller Furniture. **Obr. 51** Židle z laminovaného dřeva, kterou její autor Charles Eams vytvořil při experimentování s touto technologií v poválečných letech 1944–1946. **Obr. 52** Křeslo, které pro fy Knoll international v roce 1948 připravil Eero Saarinen. **Obr. 53** Drátěné křeslo „Diamond Chair" je od roku 1953 je kmenovou součástí fy Knoll Associates, Inc., autor Harry Bertoia.



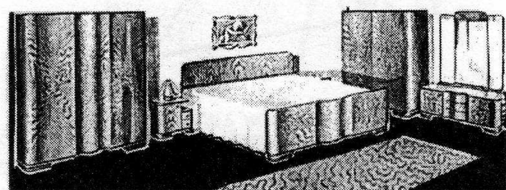
54



55



56



niky. Stalo se smutnou skutečností, že se po druhé světové válce nepodařilo u nás navázat na vývojovou předválečnou špičku a to nejen v nábytkové tvorbě, ale i při výstavbě nových bytů. Posedlost typizací, která zcela konzervativně vycházela ze schématu starého nediferencovaného bytu, ovlivnila celou hromadnou výstavbu bytů a především vývoj bytové dispozice.

Narostl nesoulad mezi novými byty a vyráběným nábytkem. Nebylo to jenom tím že bytová výstavba a znárodněná velkosériová výroba nábytku byla orientována na zprůměrovaný model občana. Byly to i obtíže ve stavebnictví, které zabrzdilo výstavbu různorodých a variabilních dispozic, ve znárodněných nábytkářských provozovnách, které neustále produkovaly jak komplety ložnic, tak obývacích pokojů. Přitom se tyto komplety do nově stavěných minimalizovaných bytů nehodily ani svojí skladbou ani svojí objemností.

Místo toho, aby se širokým vrstvám obyvatelstva nabídly nábytkové předměty vysokých výtvarných kvalit, byla doba prvních desetiletí po válce poznamenána cílevědomým nadbíháním pokaženému vkusu nejširších lidových mas pomocí maloměšťáckými kýčů. Rozsáhlé výrobní celky vytvořené znárodněním truhlářských provozů přinášely vedoucím pracovníkům, dosazeným komunistickou stranou, tolik problémů, že jim na základní poslání výroby – na výrobu hodnotného nábytku, nezbývalo sil. Výroba, ale i obchod s nábytkem ustrnul a vše bylo přizpůsobeno maximálnímu počtu vyrobených jednotek, které byly určovány ministerskými úředníky a direktivně zařazovány do plánů jednotlivých provozů.

Z výrobních podniků nábytkářského průmyslu vycházel nábytek, který bylo možné co nejjednodušeji vyrobit a vzhledem k trvalému nedostatku co nejsnadněji prodávat. J. E. Koula a Karel Koželka v roce 1968 k tomuto stavu poznamenali: *„O vztahu vnitřního zařízení bytu a stavebního útvaru, o nějaké jednotné architektonické myšlence neměly jasno ani složky projekční, tím méně nově zformované národní podniky nábytkářské.“*

Narostl nesoulad mezi novými byty a vyráběným nábytkem. Nebylo to jenom tím že bytová výstavba, a znárodněná velkosériová výroba nábytku, byla orientována na zprůměrovaný model občana. *„...architektovo dílo se dále nerozvíjí a zaniká. Neexistuje zásobování trhu takovým nábytkem, kterým by si mohl spotřebitel sám zařídit byt podle svého vkusu a svých potřeb.“*

Obr. 54 Sídliště „Stalingrad" v Jihlavě. Rok výstavby 1954. **Obr. 55** Kresby ložnice a kuchyňského misníku (kredence) profesora Vojtěcha Krcha k článku „Hříchy na které se doplácí" (časopis „Naše domácnost" č. 22. – Ústředí čs. hospodyň), ve kterém burcoval proti maloměšťáckému nevkusu. **Obr. 56** Ložnicový komplet „esovka". Vyráběný lišovskými truhláři, s plochami zadýhovanými náročnými kořenicemi, s povrchy vyleštěnými na vysoký lesk a s esovitě zprohýbanými dveřmi skříní, nočních stolků, nezbytných toaletek i čel manželských postelí.

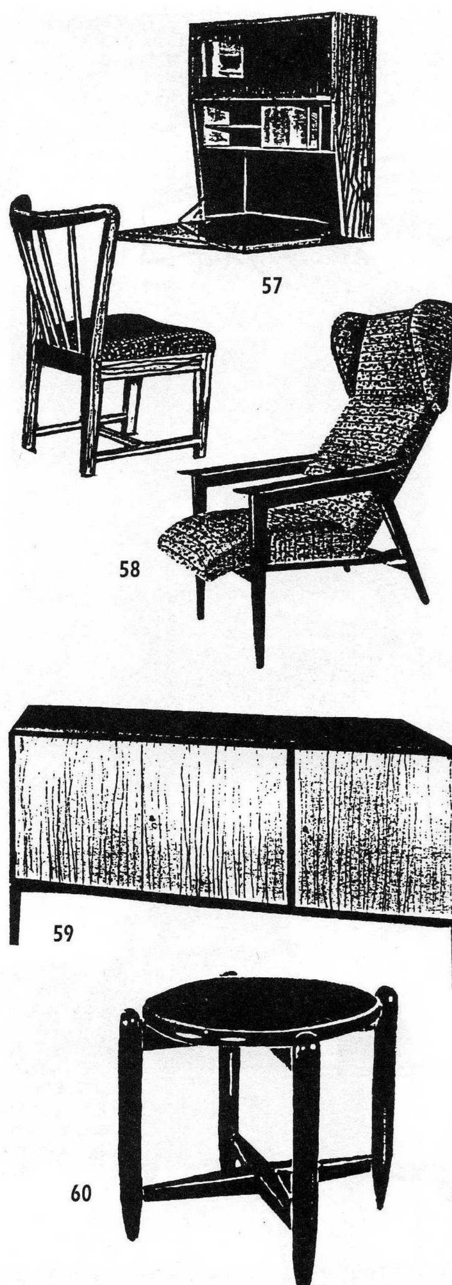
Do nekonečna byl opakován koncept kompletů a sterilní sestavovací nábytek, o kterém by mohla být napsána samostatná kapitola. Pravda, čeští nábytkáři měli se sestavovacím nábytkem bohaté zkušenosti z první republiky a sklidili i vynikající výsledky, Zatímco po válce v průmyslově vyspělých státech docházelo k rozvoji bohatě variabilního, stavebnicového, dílcového i prvkového nábytku, dostal se u nás právě tento zařizovací způsob do situace podřadného zboží. Při vývoji sektoru, v prvním vývojovém centru (ve Vývoji nábytkového průmyslu v Brně – 1954) byl využit tvůrčí přístup a poznatky, ke kterým dospěli především pracovníci U. P. závodů za první republiky.

Pod vedením Jindřicha Halabaly, který byl u vzniku českého nábytkového designu již ve třicátých letech, se pokusili navázat na stavebnicové skladebné nábytkové systémy, které byly v meziválečném období svěží novotou. A tak vedle kýčovitých kompletů, nadbíhajících měšťáckému vkusu, byla po roce 1958 započata výroba sektoru U-1. Tímto skladebným systémem, který začal být vyráběn ve velkých objemech, pak byly zařizovány nejen byty, ale i pracoviště. Autory další, tzv. „odlehčené" sektorové řady U-100 z roku 1957 byli J. Novák, F. Mezulánik, J. Srb, A. Prokop.

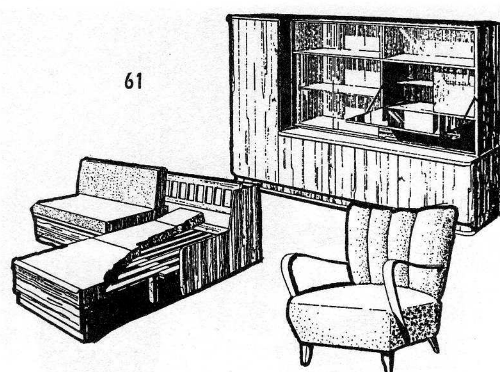
V brněnském Vývoji nábytkářského průmyslu, který byl zřízen pro potřeby znárodněného průmyslu, se během let soustředili návrháři nábytku, jejichž jména jsou úzce spjata s jeho poválečným vývojem. Mezi prvními je nezbytné jmenovat M. Požára , který patřil před válkou ke kmenovým pracovníkům U. P. závodů. Dvojice autorů J. Šmídek a M. Požár připravila další sektorovou řadu U-500, která byla svými proporcemi přizpůsobená i malým rozměrům obytných prostorů hromadné bytové výstavby.

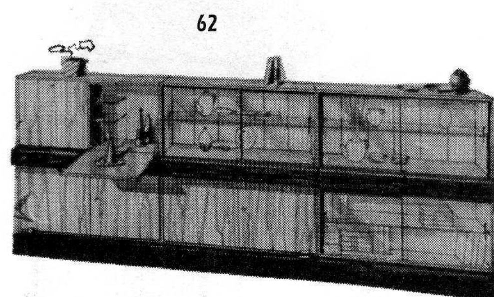
J. Šmídek, který se věnoval vývoji sektorového nábytku připravil v roce 1959 progresivní montovatelný dílcový sektor M-100, který byl v n. p. Rousínov, vyráběný z jednotlivých konstrukčních dílců, montovaný až v interiérech zákazníka.

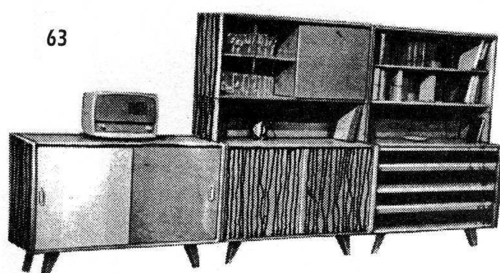
Navrhování standardního nábytku pokračovalo, i když jeho prosazení do výroby bylo stále větší vzácností. Sektorový systém byl oproti kompletům jistým pokrokem. V minimalizovaných bytech v oněch letech stavěných ale uživatelům jen zkomplikoval situaci. Při poválečné tvorbě sektorového nábytku se totiž tento zařizovací systém změnil v rutinní a formální šablonu. Jak v roce 1962 na konferenci vývojových pracovníků nábytkářských družstev poznamenal Jindřich Chalupecký: *„Sektor rozbil úložné prostory na množství poměrně malých skříněk a rozložil je po ce-*



Obr. 57 – Obr. 60 Talentovaní architekti byli po druhé světové válce připraveni spolupracovat jak s velkoseriovou výrobou, tak s místním průmyslem. V jejich pracech je možné pozorovat snahu po vyrovnání se s mezinárodní tvorbou zcela osobitým způsobem. Jako příklad uvádíme modely připravené v roce 1947 prof. arch. Josefem A. Šálkem a vystavené na brněnské výstavě „pro radostný domov".


61


62


63

Obr. 61 Roztahovací dvoudílná pohovka, sekretář a čalouněné křeslo z katalogu připraveného pro komunální podniky v roce 1956. **Obr. 62** Sekretář z kompletu obývacího pokoje OP-1812, který pro n. p. Jitona navrhl B. Landsman v roce 1954. **Obr. 63** Sektor U-450, autor J. Jiroutek – n.p. Interiér Praha. Sektorový nábytek navrhovali i pracovníci působící postupně u všech ředitelství národních podniků. a základní princip skladebnosti se snažili aplikovat na všechny funkční typy úložných prostorů.

lém bytě. Byty byly obestavěny kolem dokola množstvím skříněk a skříní...“

Představitelé násilně vytvořených výrobních kolosů – zástupci totalitní moci, neměli valný zájem o navázání na kultivovanou tvorbu první republiky. Tehdejší představitelé neměli také zájem o spolupráci s osobnostmi schopnými přinášet kvalitní návrhy. Dnes můžeme konstatovat, že nejen poválečné období, ale celé období čtyřiceti let bylo právě z těchto důvodů don Quijotovským zápasem o snesitelný výraz nábytkářských výrobků. J. E. Koula k tomuto stavu poznamenal: *„I když by se mohli mnozí talentovaní architekti uplatnit ve znárodněné výrobě tovární, začalo se prohlašovat, že jich není zapotřebí, a když, tedy jen ve zcela nepatrném počtu. Průmyslová výroba se nedovedla vyrovnat s jejich iniciativní prací a považovala ji za téměř zbytečnou. Vývojové oddělení se přestalo zajímat o vývoj, omezovalo se na úpravu dosavadní konfekce a postupovalo vpřed cestou nejmenšího odporu. Nadbíhalo pokaženému vkusu zákazníků, místo toho aby se byl vkus usměrňoval a zákazník školil výstavami, ilustracemi v časopisech apod.“*

KAPITOLA O ŠEDESÁTÝCH LETECH, BRUSELSKÉM STYLU A HESLU „JE MÉNĚ VÍCE?"

Do počátku šedesátých let vstoupila Evropa pod humanistickým heslem celosvětové výstavy „Bilance světa pro svět lidštější".

Československo uzavřené na hranicích ostnatým drátem, dva roky před koncem padesátých let, se svojí expozicí na této výstavě v Bruselu pootevřelo světu. Účast ukázala tvůrčí životaschopnost génia našich architektů a Československý pavilon, vyprojektovaný trojicí architektů (František Cubr, Josef Hrubý a Zdeněk Pokorný), sklidil v Belgii překvapivé úspěchy.

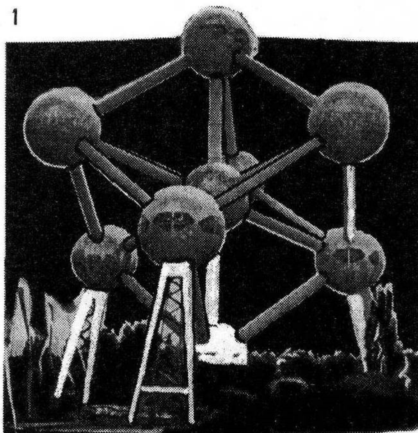
Naše účast na „Expo 58" byla mezníkem, velkým a pro svět překvapivým dokladem, svědčícím o schopnosti českých tvůrců, v celé oblasti užitého umění, a ve výstavnictví. Bruselské vítězství otevřelo neofunkcionalistickou éru. Účast našeho státu na celosvětové přehlídce byla oceněna „Zlatou hvězdou" za nejlepší celek a vystavené exponáty získaly 56 „Velkých cen", 36 zlatých, 78 stříbrných, bronzových medailí a čestných diplomů.

Po několikaleté absenci byla konečně tehdejším komunistickým vedením věnována větší pozornost i výtvarným otázkám. Tento úspěch byl nejen vysoce hodnocen, ale stal se důležitým impulsem nového stylu.

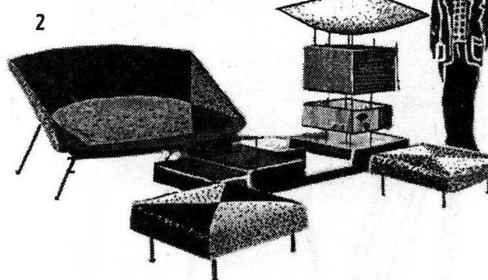
„Bruselský styl" konečně vystihoval i rozpor mezi dogmatickými představami o socialistické lidovosti a psychikou člověka moderní průmyslové společnosti. Reprezentoval technické zaměření, ale svou dekorativností uspokojoval i přirozené emotivní potřeby lidí, byť tato cesta vedla často ke kýčovitým projevům". Milena Lamarová

I když záhy bylo pojmenovávání „Bruselský styl" bráno jako označení pejorativní, reprezentoval tento styl elegantní a své době odpovídající řešení. Jeho odvážné, dynamické, barvou zvýrazňované tvary byly záznamem „ducha doby". Byl to současně i pokus o výtvarné zhod-

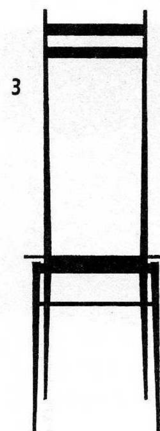
1



2



3

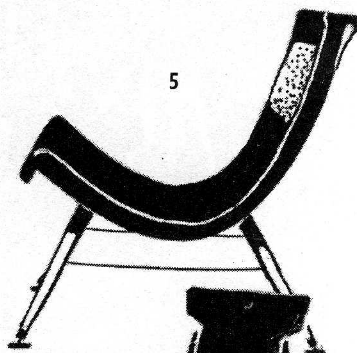


Obr. 1 Atomium – symbol světové výstavy 1958 v Bruselu „ Bilance za svět lidštější". **Obr. 2** Pro XII. trienale, pořádané v Miláně v roce 1960, byla z návrhů předložených v celostátní soutěži vybrána společenská sestava, kterou navrhl Eugen Jindra. Sestávala se z čalouněné lavice, dvou čalouněných sedaček a stolku s gramofonem, rádiem a osvětlovacím tělesem. **Obr. 3** Židle ze subtilních profilů jako symbol odlehčeného nábytku, se kterým nábytkáři vstoupili do šedesátých let.

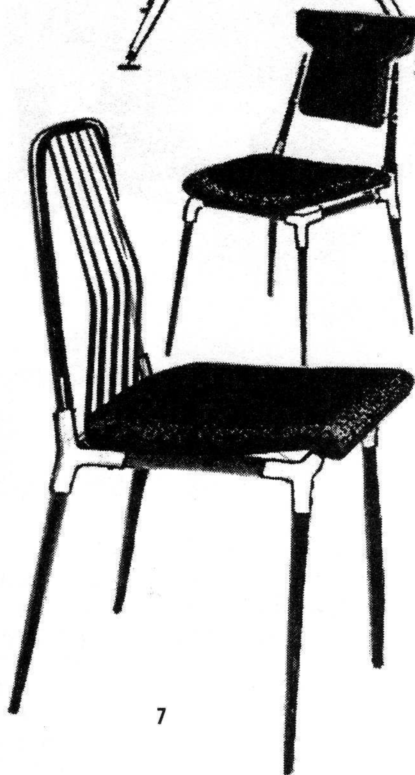
4



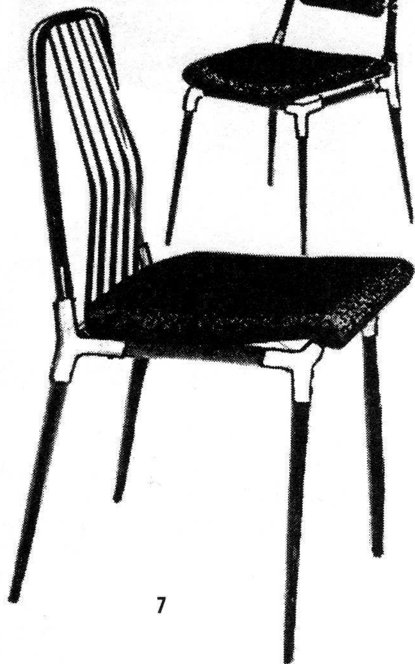
5



6



7



nocení tehdejších technologických možností výroby. Byli to u nás i první pokusy s praktickým využitím plastických hmot. Rozvoj laminování přinášel z technologického hlediska nové výtvarné podněty.

Šedesátá léta byla poznamenána uvolňováním, byť to bylo v krunýři totalitního režimu. Na přelomu padesátých a šedesátých let se u nás podařilo prosadit tzv. experimentální výstavbu bytů. Začaly vznikat výtvarné rady, vznikl Ústav bytové a oděvní kultury a začalo se stabilizovat zkušebnictví. Nové typové byty měly být doprovázeny celonárodní diskusí o bydlení. Tato akce upozornila na potřebu komplexního pohledu na tvorbu bytového interiéru, na potřebu funkčně a výtvarně kvalitnějšího nábytku.

Tehdejší prezident Antonín Novotný velkohubě sliboval občanům, že do roku 1970 bude u nás „v podstatě" vyřešena bytová krize.

Do bytového prostředí začaly vstupovat výrobky chemického průmyslu. Nové materiály se staly určujícími faktory jak pro vlastní stavební dílo (panely z železobetonu), tak i pro nábytkové předměty (aglomerované plošné desky a pěněné izolační a pružicí materiály).

Pro minimalizované typizované bytové jednotky byly připravovány výrobní programy nových typů nábytku, který byl z vizuálního hlediska odlehčován. Místo těžkých soklů začaly být skříňky i skříně stavěny na zešikmené subtilní nožičky. Manželské „katafalky", které byly vyráběny do té doby jako nedílné součásti ložnicových kompletů, byly nahrazovány „válendami", a místo klasických materiálů byl na povrchy stolů a stolků používán Umakart.

Zůstává doposud nezodpovězeno, proč ani v šedesátých letech, v období jistého uvolnění , kdy již bylo možné plně navázat na pozitivní výsledky předválečného úsilí avantgardních architektů, byla výroba zaměřována i přes snahy tehdejších vývojových pracovníků, na produkci, kterou bychom mohli nazvat „kokrhely našich babiček". K částečnému vysvětlení může snad přispět výňatek z přednášky tehdejšího ředitele Vývoje nábytkářského průmyslu J. Reisera, který na semináři bytových architektů 22. dubna 1970 konstatoval, že: *„Náročné prosazování nových programů do výroby je*

Obr. 4 Společenská sestava autora Gilvana – návrh obeslaný do výběrové soutěže pro XII. milánské trienále. **Obr. 5** Křeslo z čalouněného sklolaminátu (autor M. Navrátil) bylo součástí naší expozice na XII. milánském trienále. **Obr. 6 – Obr. 7** V roce 1956 vynalezli M. Navrátil, J. Požár a J.Plhoň židli, kterou nazvali „kloubovou" u které základní spoje nohou a lubů byly navrženy z kovu. Příklady z prací M. Navrátila, který svoji tvorbou sedacího nábytku v různých technologiích obohatil českou produkci.

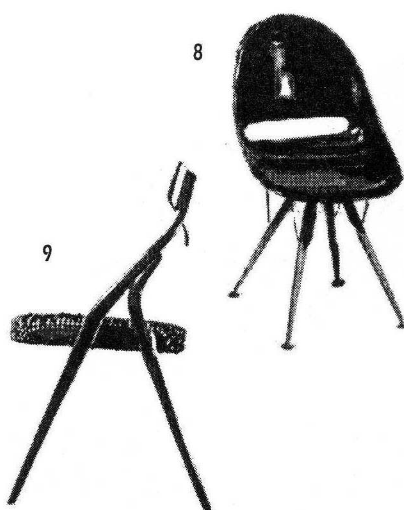
zapříčiněno tím, že nábytkářský průmysl je nucen veškeré zisky a akumulaci odevzdávat do státního rozpočtu a v českých zemích mu není ponecháno – přiděleno ani tolik, kolik by potřeboval na potřebnou prostou reprodukci a zoufale potřebnou modernizaci. Tvarově zastaralý nábytek je vyráběn v zastaralých nábytkářských továrnách, na zastaralých strojích."

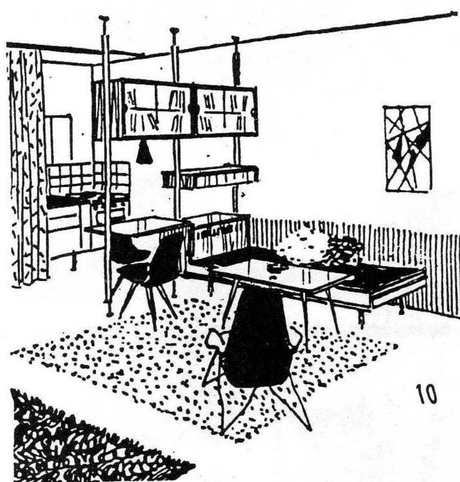
Hromadná bytová výstavba procházela zprůmyslněním zestátněné stavební výroby. Tomuto tzv. „zprůmyslnění" byla plně podřízena i tvorba dispozic. Prostory bytů byly ještě více minimalizovány. Návrháři nábytku působící ve Vývoji nábytkářského průmyslu v Brně zpočátku svého působení v padesátých letech ovlivnili nábytkový design a to nejen návrhy nových sektorových řad, ale posléze i návrhy sedacího nábytku z plastů, laminátu, lamel.

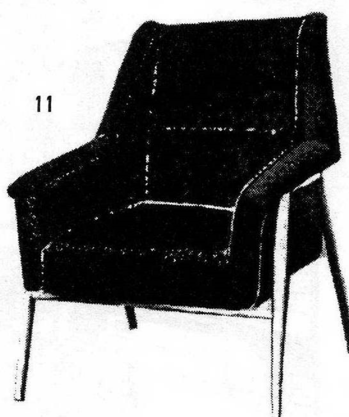
V kolektivu průmyslových výtvarníků působili talentovaní tvůrci, ale jejich práce z podstatné části zůstávaly jen jako výstavní exponáty. V obavě ze složitosti při zavádění nových výrobků jak do výroby, tak do obchodní sítě vedoucí pracovníci zestátněné výroby i obchodu s nábytkem projevovali velmi málo zájmu o obnovování sortimentní skladby. Přitom z vývojových ateliérů vycházely progresivní návrhy, které ale zpravidla končily s koncem vystavení na brněnském jarním veletrhu.

Mezi průmyslovými výtvarníky, kteří působili ve Vývoji nábytkářského průmyslu, se již v roce 1962 jako výrazná osobnost prosadil F. Vrána, který pro vybavování veřejných knihoven vytvořil racionálně koncipovanou soustavu zařízení. Svůj typicky racionální přístup uplatnil i v návrzích sedacího nábytku a stal se tak vzorem pro mladší nastupující architekty. Byla to především E. Moráčková, která svým řešením dětského nábytku Baby a A. Sedlák vytvořením dílcového stavebnicového lůžkového nábytku přinesli do tohoto brněnského kolektivu současně se svým mládím i nové pohledy na tvorbu nábytku.

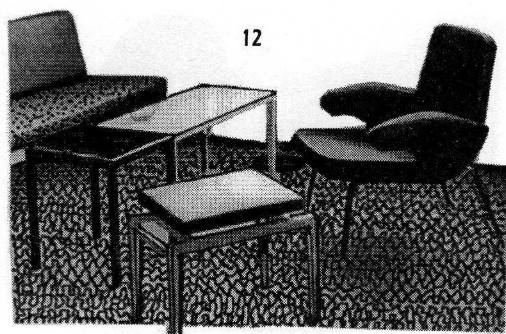
V té době již systematicky působila u jednotlivých ředitelství podniková vývojová oddělení. V národním podniku Jitona navrhoval celý výrobní program současně s Hubertem Nepožítkem Bohumil Landsman. Svými návrhy naplnili podstatnou část výrobního programu celého podniku. Další z tvůrců výrobního pro-



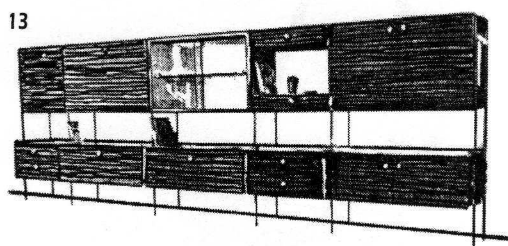




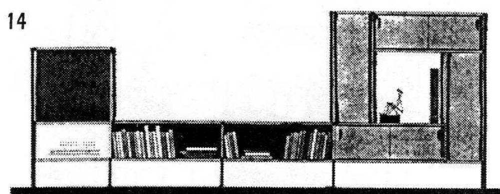
Obr. 8 Židle připravená pro sériovou výrobu Jiřím Petřivým v roce 1962. **Obr. 9** Židle od Miroslava Navrátila (1959). **Obr. 10** Interiér vytvořený v tzv. bruselském stylu. **Obr. 11** Křeslo podle návrhu Leoše Nikela, vytvořené očalouněním jednodílného celku sklolaminátové části sedáku, opěradel a područek, osazeného na dřevěných nohách propojených trnožemi.



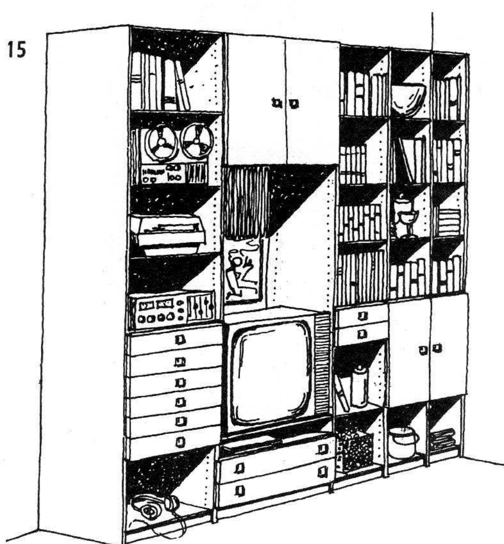
13



14



15



gramu n.p. Jitona Vladimír Štekl který svými návrhy kuchyně Asta rozšířil tehdy velmi ubohý sortiment vybavení kuchyní. V U. P. závodech Bučovice působil Jaroslav Šušák a v pražském n.p. Interier vystřídal Jiřího Jiroutka Gerhard Neuser.

Skandinávské estetické tradice

Již v minulé kapitole jsme se zmínili o skutečnosti, že v tvarové oblasti, která byla charakteristická pro Evropu, sehrály v druhé polovině dvacátého století závažnou úlohu práce severoevropských architektů.

Skandinávská estetická tradice neztrácela ani v dalším vývoji nic z jednoduchosti, užitkovosti a krásy předmětů. Naopak. Vývoj nábytkářství v severských evropských zemích byl pozitivně ovlivněn rozvojem stoupající životní úrovně. Na vývoj nábytku zde příznivě působila i stále se rozšiřující rovnoprávnost žen a jejich postavení, jak v rodině, tak ve společnosti.

Důležitý byl i plynulý vývoj výchovy dorostu oněch řemesel, která v ostatní Evropě byla dušena průmyslem. Skandinávie byla sice stále více zprůmyslňována, ale řemesla zde neztratily svoji důležitou roli, tak jako tomu bylo ve většině evropských států.

Pod heslem „Krásnější bydlení" byla vedena snaha po estetickém vývoji v celé Skandinávii již od poslední čtvrtiny 19. století a vysoká úroveň skandinávské bytové kultury se stala výsledkem ještě intenzivnějšího soustředěním Skandinávců na zařízení domovů, ze kterého učinily klima i tradice střed života skandinávských rodin. Skandinávský nábytek se stal celosvětovým pojmem. Přitom v šedesátých letech nebylo v polovině z nábytkářských provozoven zaměstnáno víc jak pětadvacet truhlářských dělníků. A byly to právě tyto řemeslnické dílny, se „starým dobrým řemeslem", protknuté tradicemi, které přeměnily radikálně svůj sortiment. Skandinávské větší průmyslové podniky sledovaly úspěchy menších řemeslnických provozoven a zpočátku se snažily slepě napodobovat řemeslníky.

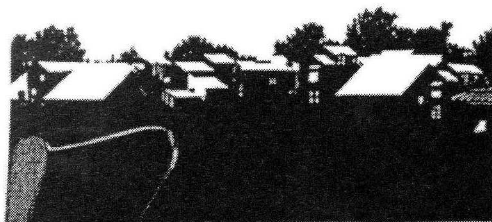
Obr. 12 Část obývacího pokoje – interiér pražského experimentálního sídliště Invalidovna. Při experimentální výstavbě bytů byly veřejnosti předvedeny pokusně zařízené bytové jednotky, vybavené architekty z Ústavu bytové a oděvní kultury. Design sestavovacích různobarevných stolků a celek interiéru navrhla Eva Hrůzová. **Obr. 13** Sektor Modifik, vytvořený J. Šmídkem ve spolupráci s K. Srpem, byl vyráběn od roku 1966 v n. p. Rousínov. **Obr. 14** Studie skladebnosti sektorového nábytku – autor L. Vrátník. **Obr. 15** Úložné prostory z nábytkového programu „Intertekta", který byl navržený koncem sedmdesátých let Josefem Macholánem za spolupráce Marie Trpkošové, Jana Koukala, Geralda Neusera (autor kresby). Obytné stěny se staly módním předmětem, ale bohužel ukrojily nemalý kus malých obývacích prostorů.

Pro nábytkářské umění bylo důležité, že i průmysl našel své spolupracovníky mezi talentovanými architekty. Mezi nimi vynikali Jorg Utzon (m. j. autor projektu výstavby opery v Sydney), Verner Panton (kterému byl v roce 1968 fy Bayer svěřen návrh pro „plovoucí" exposici Visiona na kolínském nábytkovém veletrhu), Nana Dietzerová s řadou mladých architektů. Kvalitní práce dánských řemeslnických provozů nutila průmyslovou výrobu, aby zaváděla stále náročnější technologie a zpracovávala každý kus nábytku tak, aby se mohl rovnat řemeslnickým výrobkům.

Po druhé světové válce získali finští architekti světovou proslulost, jmenujme například manžele Sirenovi, Reima a Timo Pietila, Yrjo Kukkapuro, z mladších pak Eero Aarnio. V jejich dílech našli Finové výraz sebe sama, svou národní identitu a jejich architektura a nábytek se staly součástí životního stylu finských rodin. Nemohlo být pak lepší výchovy ke kulturní úrovni bydlení a k formování vkusu nejširších vrstev obyvatelstva.

Byla-li kdykoliv v minulosti vedena diskuze o skandinávském nábytku, byl v ní míněn především přínos tvarové kultuře vycházející z Dánska, Švédska a Fiska. Norové sami o sobě dlouho říkali s trochou zatrpklosti, že tak jako obyčejně, Švédové a Dánové byli před nimi. Dnes, půl století potom, co se prosadily myšlenky skandinávského návrhu, je možné konstatovat, že se norští návrháři vyrovnali svým sousedům, ale co víc, prosadili se ve světě zcela osobitou a přitom typicky skandinávskou tvorbou svých návrhů. Snad je to tím, že právě norští návrháři si ve svých návrzích uchovali podstatnou část oné filozofie, která byla základem tvorby po druhé světové válce.

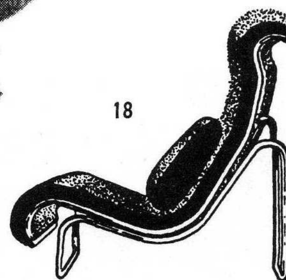
Norští nábytkáři dokázali, že i jejich výrobky již několik desetiletí představují stále důležitější součást pojmu „skandinávský nábytek". Norští výrobci začali především moudře podporovat a využívat spolupráci s architekty. Od konce šedesátých let soustavně, cíle-



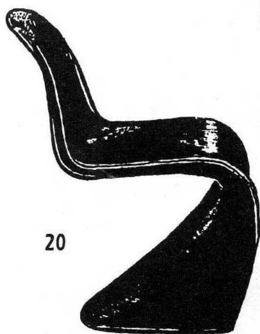
16



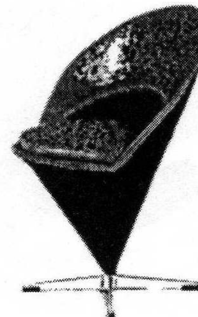
17



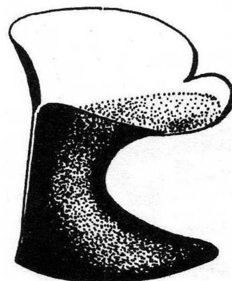
18



20



19



21

Obr. 16 Nejen nábytek, ale i tvary a kostrukce rodinných domků opakují ve Skandinávii strukturu přírodní scenérie svého okolí. Úcta k místu a k přírodě je snad i součástí národního myšlení a cítění. **Obr. 17** Křeslo „Egg" (vajíčko) na otáčivém aluminiovém podnoží z roku 1957. Sedací část navrhl autor Arne Jacobsen jako celek z očalouněného sklolaminátu, potaženého textilem z umělých vláken. **Obr. 18** Čalouněné křeslo se základní konstrukcí z ocelové chromované trubky – autor Jorn Utzon. **Obr. 19** I když Verner Panton svými originálními tvarovými kreacemi vybočil z řady klasické tvorby dánských nábytkářů, zůstala jeho tvorba plně součástí skandinávského designu (1958). **Obr. 20** Celoplastová židle – navrhl autor Verner Panton v letech 1960–1967. První celoplastovou židli vyrobila v roce 1968 německá firma Vitra GmbH z plastické hmoty Luran S. **Obr. 21** Svébytně tvarované sedadlo architektem Utzonem.

22



23



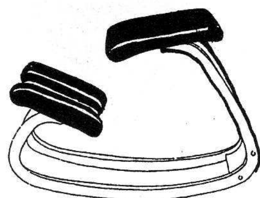
24



25



26



27



vědomě a velkoryse investovali do tehdejších mladých výtvarníků a poskytovali jim prostor k experimentování. Zaměřili se na využití všech novinek ve zpracování dřeva, a současně uplatnili své dlouholeté a tradicí prověřené zkušenosti s lamelovanými profily, které byly používány při výrobě kvalitních norských lyží. Dnes pracuje pro norský nábytkářský průmysl celá řada kvalitních návrhářů. V oněch šedesátých letech to byly nejprve tři osobnosti. Byl to především Ingmar Relling (nar. 1920), který se stal průkopníkem návrhů pro technologii lamelového dřeva.

Sven Ivar Dysthe (nar. 1931), původem sochař, který nejraději vyřezával ze dřeva se již jako letitý vyučil truhlářem a nakonec své odborné přípravy absolvoval studim na škole bytové architektury.

Neposlední v řadě pramenů, ze kterých bylo čerpáno pro úspěšnou práci nábytkářů, byla i systematická spolupráce, kterou nabídl dánský ortoped A. C. Mandal (nar. 1927) vrchní lékař a plastický chirurg na Finsenově ústavu v Kodani. Z Norska přišla do světa koncepce sedačky Balans – klekosed, který navrhl Peter Opsvik (nar. 1939), což znamenalo velkou revoluci v tradičních představách na sezení. Norští architekti překvapili i pomůckami „pro sezení vstoje" od Torstena Nilsena.

Italská návrhářská avantgarda

Jedním z hlavních cílů, které si předsevzala italská návrhářská avantgarda šedesátých a posléze i sedmdesátých let, bylo hledání nových výrazů předmětům každodenní potřeby a současně i opozice proti tradičnímu zařizování a tradičním tvarům nábytkových předmětů. Návrháři byli při tomto úsilí štědře podporováni velkými výrobci a to snad ve všech oborech průmyslu. Oprávněně je při zpětném pohledu na onen čas možné konstatovat, že v celém poválečném období nebylo zde tolik odvahy k experimentování, jako v druhé polovině šedesátých let. Ve Florencii vznikla pod vedením A. Nataliniho skupina, která přijala pojmenování Superstudio. Architekti sdružení pod tímto názvem se snažili vtisknout každému objektu vedle jeho praktické funkce i funkci kontemplativní. Byl to signál konce mýtu sterilní racionálnosti, který přetrvával i v navrho-

Obr. 22 Obývací pokoj **Obr. 23** dřevěné domy norských měst a jejich prosté fasády s logickým členěním. **Obr. 24** Houpací křeslo, vycházející z ergonomických studií vhodnějšího sezení. **Obr. 25** Dětská židle, která může „růst" současně s dítětem a přizpůsobuje se velikosti dítěte v každém jeho věku (oh sedmého měsíce po plnou dospělost) **Obr. 26** Klekosed „Balans" zdokonalený o možnost dynamického sezení. Autor Peter Opslik. **Obr. 27** Proslavená norská křesla fy Venstofa - Falcon a Siesta

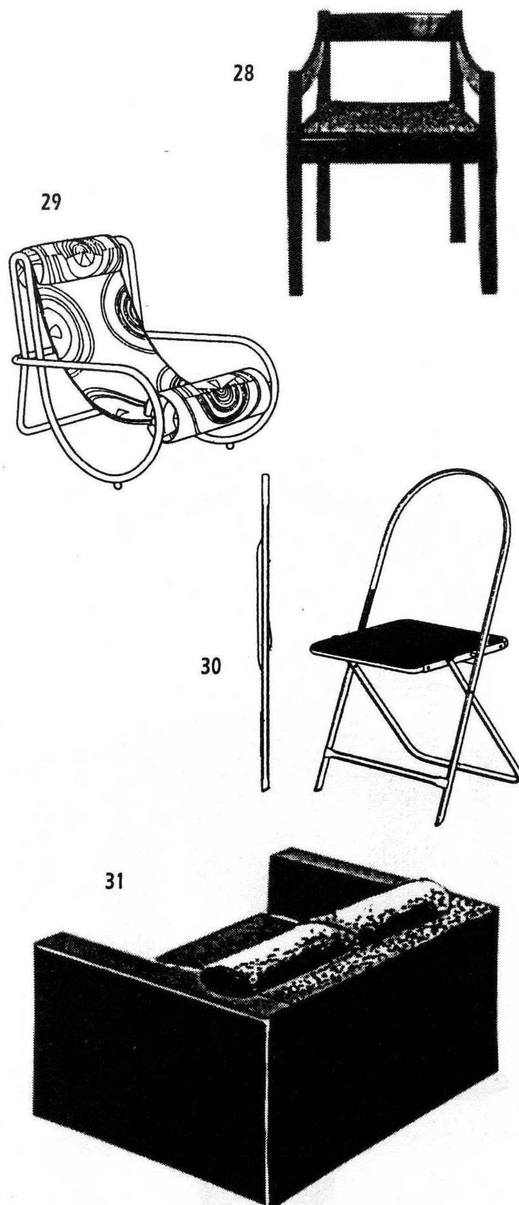
vání nábytku po celá desetiletí. Pod heslem „Design jako vynález, design jako únik" postavili svoje prototypy jako alternativu ke klasickému designu.

Superstudio výrazným způsobem přispělo k opětovnému formování italského designu. Další skupina architektů a návrhářů, která působila v letech 1961-1974 pod názvem Archizom Associati záhy po svém založení vyvolala ve veřejnosti vystavenými návrhy pozdvižení. Autorům předmětů, (A. Branzi, G. Coretti, Paolo Deganello, M. Morozzi, D. a L. Bartolini, Gaetan Pesce) se podařilo otřást konsolidovanými postoji a to jak odborného tak i spotřebitelského okruhu. Bylo to hnutí radikálního italského designu, utvořeného na základě utopických projektů. Prvním z cílů, který si příslušníci tohoto radikálního designu předsevzali, byl odklon od pravoúhlosti a narušení dogmatičnosti funkcionalismu, který byl při navrhování nábytku dodržován v celé poválečné tvorbě nábytku. Byla to snaha přiblížit se při navrhování k rozmanitosti. Mezi provokativními sociálně utopickými projekty konce šedesátých let se vyskytovali návrháři jejichž práce směřovala k identifikaci inovačních procesů, které by umožňovaly průmyslovou masovou výrobu.

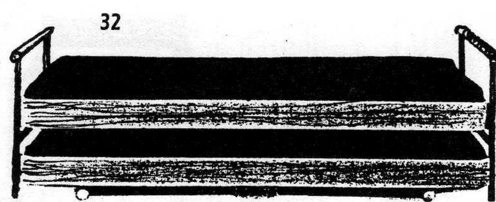
Vznikaly také pokusy, aby nábytkové předměty mohly být vytvářeny z průmyslových polotovarů a byly současně řešeny tak, aby mohlo být dosaženo nižších výrobních nákladů. Vystoupením na Trienále v Miláně (1968) otevřeli „Centrum pro eklektickou konspiraci" a jako svůj protest zde prezentovali tzv. „Miesovu židli". Objekt zbavený jakékoliv užitkovosti, který nesl jméno architekta Miese van der Rohe, posledního ředitele Bauhausu a zapřisáhlého protagonisty funkcionalismu. Skupina vytvořila mnoho vizionářských návrhů, ale i ironizující nábytkové předměty. Jakoby očarovaní možnostmi, které nabízely plastické hmoty, vymýšleli nábytkovým předmětům zcela nové tvary. Nadšeni možnostmi barevnosti a barevného účinu – transparencí, lehkostí, ale i lácí přinášeli italští návrháři zcela nové – do té doby nevídané nábytkové kreace.

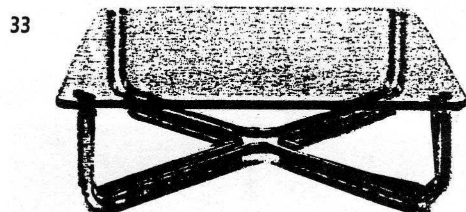
Nové hmoty poskytovaly návrhářům nábytku rafinovanou hravost a umožnily nevázanost tvarů. Mezi těmi, kteří v šedesátých letech formovali italský design nábytkových předmětů a kteří se mistrovsky vypořádali s novými materiály, přinášené průmyslem do jejich atelierů byli především Joe Colombo, Etore Sottsass, Mario Bellini, bratři Castiglioni či Gae Aulentiová.

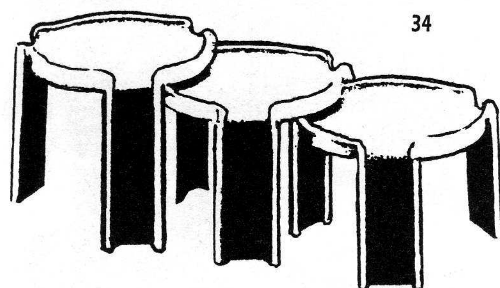
Plastické hmoty umožňovaly dramatickou a hravou rafinovanost. Využití nejnovějších materiálů a ultramoderních technologií umožňovalo hromadnou-masovou výrobu předmětů , které mohly být přitom nositeli vy-

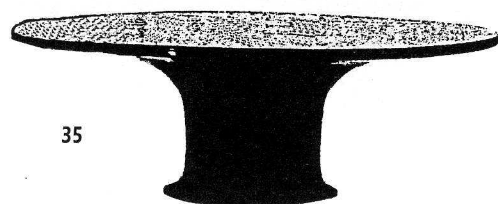


Obr. 28 Hovorové křeslo s područkami „Carimate" z produkce fy Cassina které v roce 1963 navrhl Vico Magistretti. **Obr. 29** Křeslo „Sgarsul", které navrhla pro výrobce Poltronova Gaetano Aulenti v roce1962 bylo jednou z prvních prací, která zařadila Gae Aulenti mezi čelní představitele italského designu. Přiřadilo se k nábytkovým předmětům, které připravovaly cestu pro vítězné tažení italského designu. **Obr. 30** Skládací židle navržená pro podnik Zanotta Gae Aulenti (1964) **Obr. 31** Celočalouněná sofa podle návrhů Eleny a Massima Vignelliových v roce 1964 vyráběla fy Poltronova.









Obr. 32 Lůžko s dalším pod lehací plochou podsunutým lůžkem, které v roce 1963 vyráběla fy Tecno podle návrhu Osvalda Borsaniho. **Obr. 33** Nízký stolek „Tavolino =784=" se skleněnou stolní deskou nesenou ocelovými trubkami design Giafranco Frattini (1969) **Obr. 34** Servírovací stolky – design Giotto Stoppino – výroba fy Kartel. (1968) **Obr. 35** Stůl „Tavolo =4997= design Anna Castelli Ferrieri – výroba fy Kartel.

sokých uměleckých hodnot. A zde se prokázalo, že snad víc než klasické materiály právě nové plastické hmoty si vyžádaly zcela odlišné tvarování. Situace byla velmi svízelná. Nebylo totiž na cokoliv předcházejícího navázat. Byla to v pravém slova smyslu novátorská a průkopnická práce a to nejen v oblasti technologií, ale i při tvarování jednotlivých nábytkových předmětů. Lákavou výhodou, přitažlivou právě pro italské návrháře, byla snadná obarvitelnost plastických hmot (polyesteru nebo polyamidu). O vývoj nábytku z plastických hmot se v Itálii nejvýrazněji zasloužily firmy Kartel a Artemide. I když v šedesátých letech to byl pouze jen částečný rozchod s ortodoxním mezinárodním stylem, i ten měl zásadní vliv na budoucí úspěchy typického italsky svébytného designu.

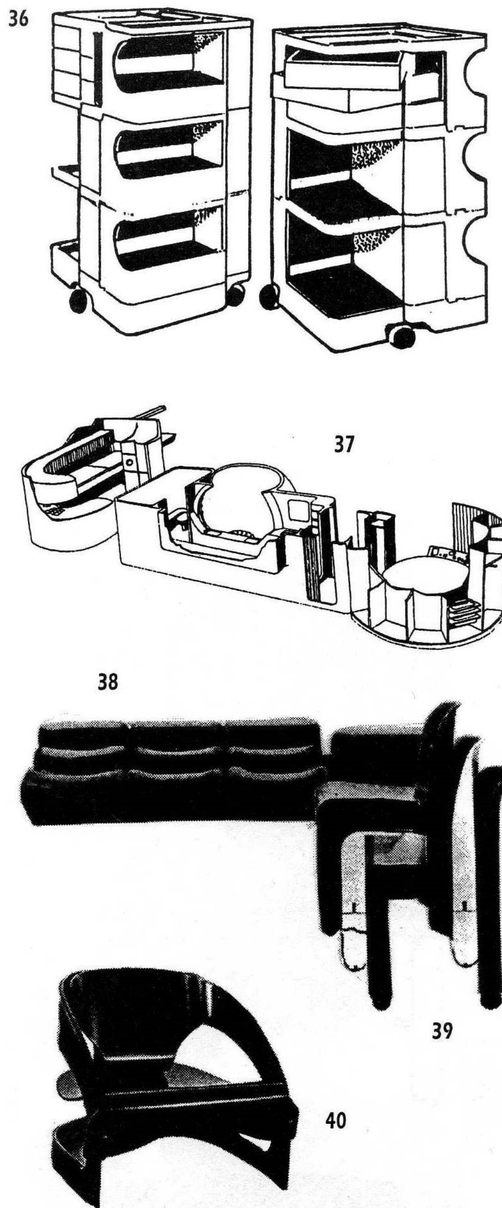
Koncem šedesátých let Koncern Bayer, který se m.j. zabývá dodnes velkovýrobou vláken, začal připravovat náročnou reklamní akci. Firma Bayer se nesoustřeďovala pouze na uplatnění novinek v textilním průmyslu, ale snažil se podněcovat novinkami v celé oblasti bydlení. Jako velkovýrobce barev zapojil do své reklamní akcí architekta a návrháře Joe Cesara Colomba z Milána. Svěřil mu velkou akci – vyřešení bytu pro bezdětnou rodinu o ploše 90m^2 a to pomocí plastických hmot., syntetických vláken a oceli. Tato reklamní realizace nazvaná „Visiona 1969" vyšla z myšlenky autorovy představy o případných tvarech, které budou člověku sloužit v mikrokosmu, z představy velké obytné buňky bez koutů a rohů, s klenutými stropy a měkce zaoblenými liniemi. Jednotlivé místnosti od sebe neoddělené – neuzavřené, Colombo jako novátor a odpůrce tradičního nábytku vybavil předměty neobvyklých tvarů. Podle jeho představy budoucí uživatelé jeho obytné buňky by ve svém obydlí mnohem více leželi než stáli či seděli. Proto do prostoru pro odpočinek navrhl obrovský gauč, sestávající vlastně ze čtyřech pohovek sestavených tak, že uprostřed byl čtvercový prostor pro umístění drobného nábytku. Zde byla umístěná lednička, odkládací stojany pro noviny. Další drobný nábytek s gramorádiem, se zásobníkem gramodesek apod. byl zasunut pod gaučem a podle potřeby se mohl vytahovat. Nad gaučem umístil knihovnu a televizi.

Jednotlivé části interiéru byly od sebe oddělitelné roztahovacími harmonikovými příčkami. Celá buňka neměla ani jedno okno, což odpovídalo představě autora, že budoucí člověk bude schopen žít jen v klimatizovaných prostorách vzhledem k totálně zamořenému ovzduší velkoměst budoucnosti. Ve všech místnostech bylo použito hodně textilu a při absenci denního světla měla v celé navržené buňce místo

barva. Syté fialové barvy od velmi syté k jemné šeříkové barvě, přes růžovou až po tmavou a teplou červeň měly předvádět bohatou a působivou škálu barev Bayerových výrobků. Nejen firma Bayer, ale celá řada italských podniků vzala na sebe velké riziko s technologickými inovacemi i s náklady na náročné výtvarné experimentování.

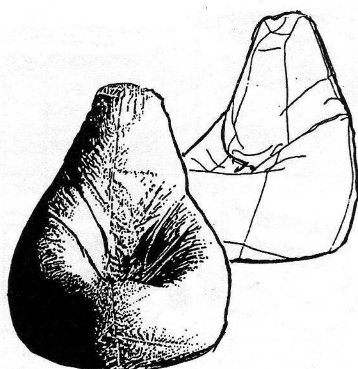
Odborná veřejnost byla přesvědčena, že není možné žít mezi zázraky technického pokroku, jezdit rychlovlaky, létat tryskovými letadly a po dálnicích projíždět auty mnohakilometrovými rychlostmi, mít veškeré pohodlí díky domácím elektrickým přístrojům a podílet se na životě dvacátého století a přitom usedat do starodávných fotelů a uléhat na lůžka zdobená volutami, pseudohistorickými ozdobami a obklopovat se nábytkem napodobujícím minulost tak jak tomu bylo ve značné části evropských domácností.. Architekti, v úzké spolupráci s technology, dokázali za krátkou dobu vytvořit pro plastické hmoty zcela nové tvarosloví. Návrhy nábytkových předmětů musely vycházet zcela logicky z nových technologií a začaly být nově převáděny do volných tvarů. Přitom se plastické hmoty již ze své podstaty mohly považovat za legitimního dědice funkcionalistických principů. Tvarování plastických hmot bylo ale návratem k oblosti, křivkám a pratvarům. Pravoúhlost, která byla jedním ze symbolů funkcionalismu, se stala nepřijatelnou z výrobních principů. Vznikala neobyčejně nová, technická krása, tvrdá, pro lidské pocity strohá, často až laboratorní, a přitom ji bylo možné nazvat neobarokní. Současně tak vznikal zcela neznámý kontrast mezi uměním a technikou, při kterém technika předcházela umění. Jako v opojení novými možnostmi opomněli tvůrci nových tvarů na skutečnost, že pro přijetí výsledků zcela nového a odlišného tvarování – pro přijetí nových uměleckých návrhů není připraven estetický vkus širokých spotřebitelských mas. Průmysl byl natolik pružný a vyhověl proměně vkusu a návrhům designérů. Přitom italští návrháři byli talentovaní a natolik avantgardní, aby mohli nabídnout výrobcům nábytku osobité výtvory. Je zajímavé, že se v tomto čase trh podílel na této rovnováze. Vypjatost mladých návrhářů bylo by možné označit jako „transavantgardu". Bylo to i období, kdy zrálo mezi mladými designéry a architekty přesvědčení, že ne architektura, ale design se musí stát účinným nástrojem přetvoření a humanizace reality, která obklopuje člověka.

Italští mladí architekti věřili, že prostřednictvím „totálního designu" ovlivní kulturní, sociální, ale snad i politický život společnosti. V šedesátých letech ustou-

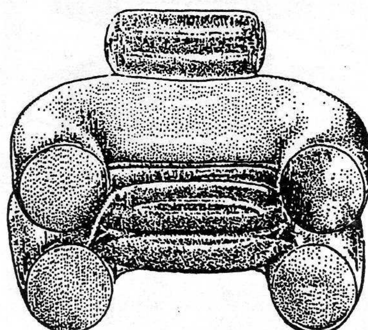


Obr. 36 Pojízdný malý úložný prostor který autor Joe Colombo pojmenoval „Boby" – výroba z plastické hmoty ABS fy Bieffeplast (1970) **Obr. 37** Axonometrický pohled na výstavní exposici fy Bayer „Visiona" Sedací nábytek Joe Colomba. **Obr. 38** Systém vytvořený z jednotlivých polštářových článků s polyuretanovou náplní, který autor nazval Additional Living Systém. **Obr. 39** Židle 4860 vytvořená v roce 1965 z plastické hmoty ABS, vyráběná firmou Kartel. od roku 1967 vyřešená jako zvyšovací pomocí vyměňovacích nohou, které byly navrženy ve dvou délkách. **Obr. 40** Křeslo z plastické hmoty autor Joe Colombo 1968.

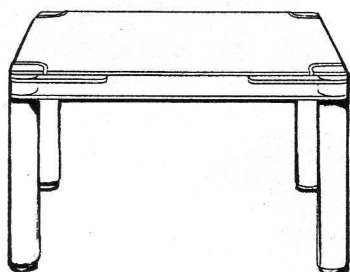
41



42



43



44



pil funkcionalismus v italském průmyslovém návrhu ještě víc tzv. sochařskému proudu. V Itálii tento směr, který využíval nejen dekorativní umění, malířství, architekturu ale i grafiku nazvali směrem „integrálním“ – integrujícím výsledky všeho umění. Nastolení tohoto směru bylo víc jak žádoucí. A tak již od šedesátých let přicházely z Itálie na trh nové myšlenky i v konstrukci nábytku. Za svůj cíl ve své tvorbě nábytkových předmětů měli italští návrháři často na prvním místě především nové formy a zcela nový umělecký výraz a to každého navrhovaného předmětu. Přitom brali vždy v potaz velkou touhu italské společnosti po exkluzivitě a současně usilovali vyhovět i životním zvykům italské mladé, konvencemi nesvázané generace.

V Itálii jako dominující hnutí byl po druhé světové válce etablován disciplinovaný design „Bele design“. Zrodil se jako obdobný proud „Gute Form“ v Německu a vyvíjel se v kontextu doby, v atmosféře prudkého rozvoje industriálního severu Itálie. Přitom vycházel z kulturních tradic uměleckého řemesla. Byl distingovaný – přísný a často i strohý. Přináležel ke své době. Jeho původní obsah a impulsy se ale záhy vyčerpávaly.

V šedesátých letech souběžně s vlivem pop-artu, onoho amerického směru, který se otevřeně přiznával ke své inspiraci vizuálními jevy městské civilizace, se ještě více rozrostla odvaha experimentovat. Byla to odvaha spojená s vrozeným italským citem pro tvar a barevnost, která provázela vznik snad každého nového nábytkového předmětu. V oněch šedesátých letech italští výtvarníci prošli i obdobím kritiky buržoazní společnosti a současně si začali uvědomovat, že pokud chtějí vytyčovat směr ve vývoji moderního tvarování, musí se ve svých návrzích zbavit komplexu nadřazenosti.

Obr. 41 Italský nábytek se stal typickým odvážnými pokusy při používání nových materiálů a využití jejich vlastností při jejich nejrůznějším tvarování. Zcela netradiční charakter představoval návrh křesla SACCO Pietra Gattiho, Cesara Paoliniho a Franca Feodora. Pro náplň kožených nebo textilních vaků použili kuličky z polystyrolu. Když v roce 1968 vystavila fy Zanota poprvé v Paříži na mezinárodním veletrhu nábytku tento prototyp šokovala tím odbornou veřejnost. **Obr. 42** „Blow chair“ Nafukovací křeslo design Jonathan De Pas, Donato D'Urbino Paolo Lomazzi Carla Scolari – vyrobila z polyvinylchloridu v roce 1967 firma Zanotta **Obr. 43** Stůl „Poker“ design Joe Colombo (1968) – výroba fy Zanotta (1968) **Obr. 44** Stůl s kruhovou stolní plochou vyrobila firma Kartel ze zesílené polyesterové pryskyřice v roce 1970 podle návrhu A. Castelliho a i. Gardelliho.

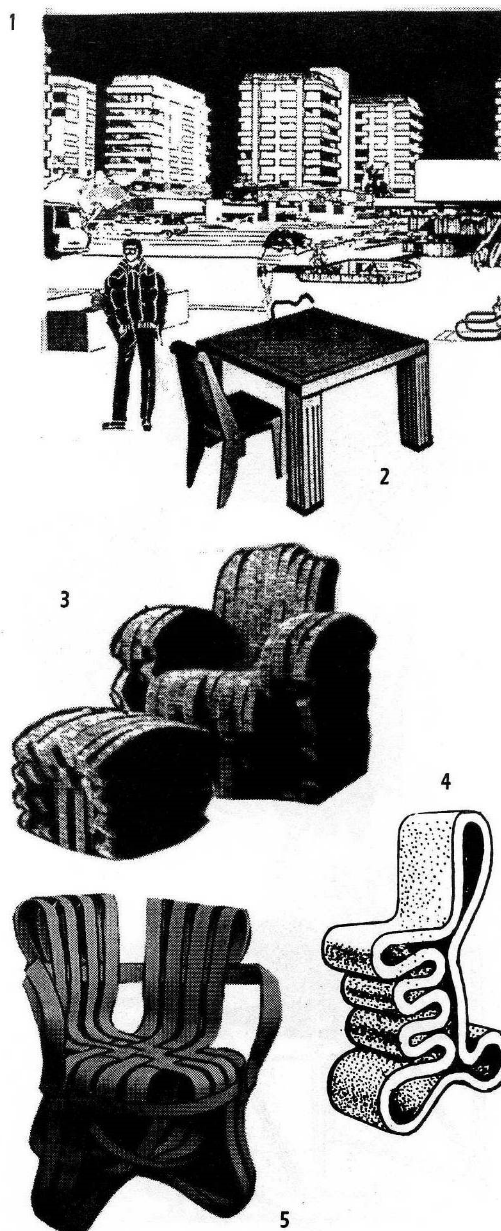
KAPITOLA O TVORBĚ NÁBYTKU POD HESLEM „MÉNĚ JE NUDA" ANEB „MOŽNÉ JE VŠECHNO?"

Máme-li hovořit o tvorbě nábytku podle uvedených hesel, musíme se vrátit do počátků sedmdesátých let, do doby, kdy ropná krize roku 1973 přivodila rozčarování z „plastového opojení" novými hmotami. Zvýšení cen ropy na čtyřnásobek a zasycení trhu nábytkem z plastických hmot zakončilo slavnou éru zcela nových tvarů, vycházejících ze zcela nových technologií. Umlkly futurologické vize o nábytku budoucnosti a skončily bezstarostné experimenty. Současně pak mezinárodní styl, který se po druhé světové válce začal cílevědomě prosazovat, a který pronikl posléze do všech koutů Evropy i do USA, se začal ocitat v koncích.

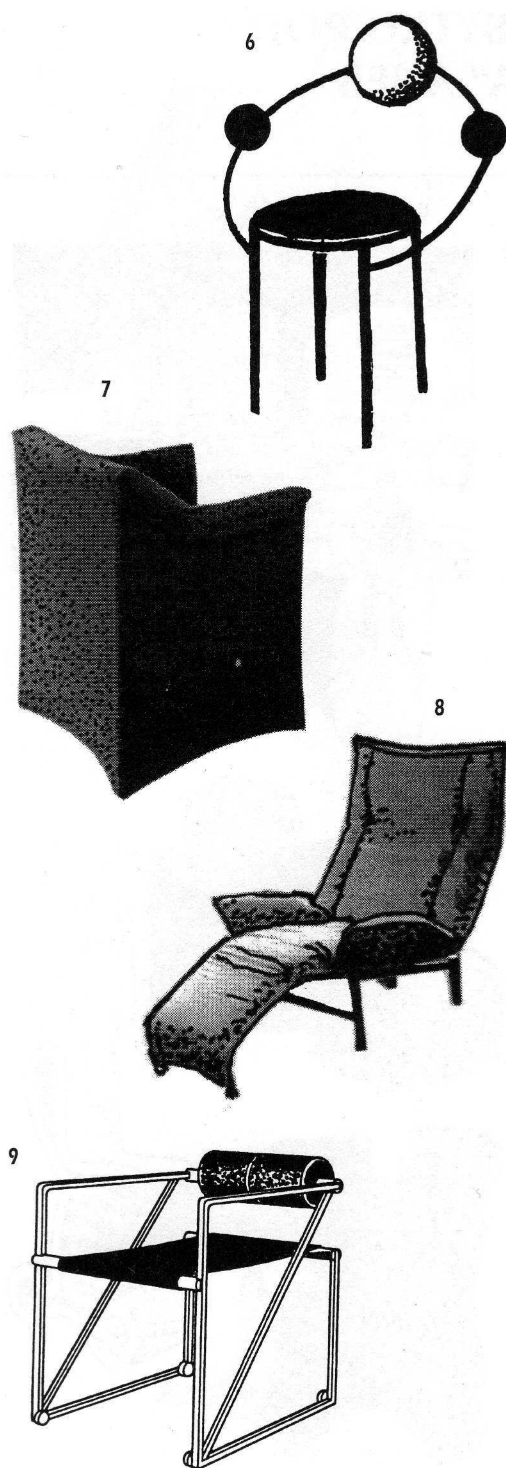
Spotřební zboží – nábytek s jeho povrchovými úpravami a se zdrcující stejností se objevoval za výlohami stejně tak v Londýně, Paříži, New Yorku, Tokiu a dalších metropolích celé konzumní společnosti.

Nejprve reakcí na zdánlivě neotřesitelné pozice mezinárodního stylu byla tvorba tehdy mladých architektů, ovlivněná pop – artem, který se stal jakousi konzumní subkulturou a protestem, především ale kritikou konzumnosti, která se ve spotřební společnosti stala průvodním jevem. (*Pozn.* Pop art se z velmi prostého důvodu v tehdejším socialistickém Československu nekonal. Pojem dostatku a nadbytku byl v tzv. socialismu pojmem zcela neznámým. Místo konzumní euforie se i v oblastech výroby nábytku projevoval hlad po alespoň trochu zajímavých a výtvarně kvalitnějších předmětech.)

Funkcionalismus, který se stal v západní Evropě a v Americe mezinárodním stylem, začal být terčem často i velmi nevybíravé kritiky. Byli to především architekti v USA – Stanley Tigerman, Charles Jencks, Mi-



Obr. 1 Ještě v počátku sedmdesátých let vznikaly v mnohých evropských městech stavební celky jak urbanisticky tak i architekturou, vytvořené v „mezinárodním stylu". **Obr. 2** Židle a stůl (Chippendale) – souprava patřící k řadě nábytku („Art Nouveau, Gothic and Biedermeyer Chairs"), která se v roce 1984 stala součástí sortimentu nábytku firmy Knoll. **Obr. 3 – Obr. 4** Sedačka a křeslo ze série nábytku z recyklovaného papíru (lepenky), který připravil Frank Owen Gehry v letech 1969-1972. Sedačka pod názvem „Easy Edges" sklidila obdiv jako smysluplná alternativa nábytku z plastických hmot. **Obr. 5** Křeslo nazvané „Powerplay" – jedno z části kolekce vytvořené v roce 1990–1992 z tvarovaných laminovaných lamel Frankem O. Gehrym.



chael Graves, kteří se svými pracemi stali jedněmi z prvních kritiků modernismu. Realizacemi svých zcela nových přístupů k tvorbě, šokujícím tvaroslovím prosazovali nové, často i hravé tvary. Oporou mladých architektů zde byli i někteří učitelé působící na výtvarných školách a na architektonických učilištích. Na prvním místě je nezbytné jmenovat Roberta Venturiho, Hugha Hardyho a Charlese Mooratda.

Svými díly a teoretickými studiemi se postavili do čela nového hnutí.

Je pravdou, že náznakem rozchodu s ortodoxním funkcionalismem se vyznačoval i italský design již svými „organickými tendencemi" v padesátých letech. Byl to ale především italský anti-design z konce šedesátých let, který vyplynul jako reakce proti odosobněným průmyslovým produktům. Teprve však návrhy s šokujícím tvaroslovím a nová oslnivá barevnost předmětného světa, se kterou v roce 1976 přišli italští tvůrčí pracovníci ve Studiu Alchymia, se staly výzvou k zcela novým přístupům. Samotné jméno tohoto studia, dosti výmluvné, slibovalo měnit přízemní a všední předměty ve „zlato".

Pojem alchymie vycházel ze středověkých představ proměny méně ušlechtilých látek na látky ušlechtilé. Design skupiny Alchymia se opíral o zásadu „nového řemeslnictví", které ale neznamenalo zřeknutí se vysoce náročných a složitě vyvinutých technologií. Alchymia si osobovala přístup postmoderní a zaměřovala se především na cíle esteticko-umělecké. Právě tento cíl si předsevzali milánští architekti. Mezi jinými Alessandro Mendini, Etore Sottsass jr., Andrea Branzi, Michele De Lucchi, Paola Navone, Robert Haussmann. Z této skupiny vyšly pak zásadní podněty pro obrodu evropského designu osmdesátých let. Jedním z průkopníků této skupiny se stal Alessandro Medini (*1931). V Mediniho redesignérské práci, ve které se vracel ke slavným nábytkovým předmětům, vytvořeným předcházejícími generacemi, byl vyjadřován názor, že avantgarda a její díla se již přežily a také názor, že žádné formálně nové designy již ani nelze vytvořit. K prvním projektům skupiny Alchymie patřil Bau Haus 1 (1980) a následně pak Bau Haus 2. Šlo o ironizaci a banalizaci tradic Bauhausu. Byla to v jistém slova smyslu dobová polemika s odkazem funkcionalismu.

Obr. 6 Designer Michele De Lucchi vytvořil židli nazvanou „First" jako jeden z artefaktů prací studia Memfis. **Obr. 7** Drobné křeslo „Whiskey", očalouněné textilním nebo koženým potahem s polyuretanovou a polyesterovou kypřící hmotou vyrábí firma Casina od roku 1983 – design Maria Belini. **Obr. 8** Návrhář Vico Magistretti – veranda, 1984. **Obr. 9** Židle „Secodda" kterou v roce 1982 ve stalu „Matt-black" navrhl Mario Botta

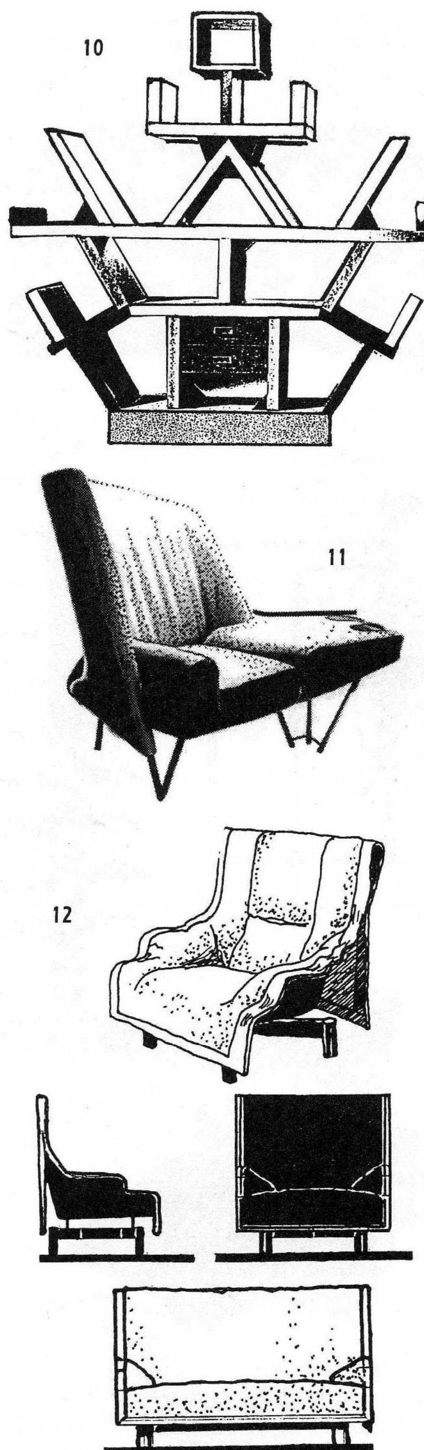
Počátkem osmdesátých let v Italii vzniklo zcela nové hnutí, které ve svém programu radikálně odmítlo funkcionalismus.

Průbojnými italskými architekty byla odmítnuta „diktatura“ tohoto mezinárodního stylu, který vnutil spotřebitelům, jak poznamenal Michal Ragon: „*...nemilosrdný svět konstruovaný podle geometrických zákonů – monotónost včelí plástve – svět anonymnější než děrný štítek...*“

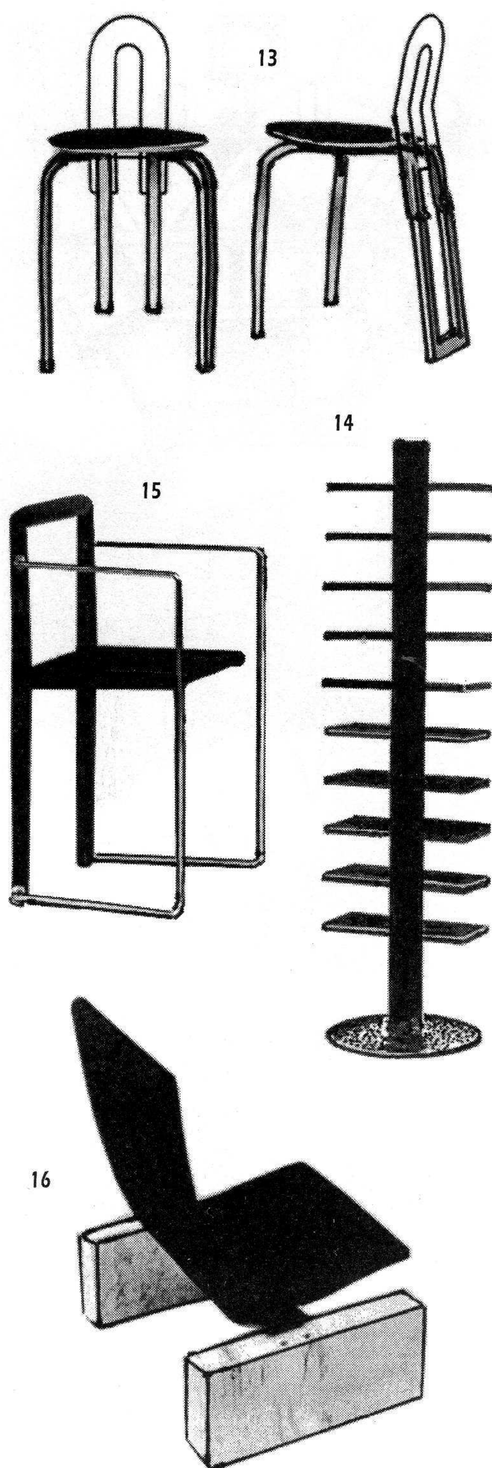
Milánská skupina, ve které se v roce 1980 po názvem Memphis sdružili významní italští návrháři a výtvarní kritici, byla zřejmě posledním úspěšným pokusem dvacátého století, po vytvoření vlivné designérské koncepce. Na předním místě to byli architekti Michel de Lucchi a především Ettore Sottsass (*1917) prorocký průkopník italského postmodernismu. Zatím co se Lucchi svými pracemi zařadil mezi přední radikály designérského hnutí počátku sedmdesátých let, Ettore Sottsass byl jedním z prvních italských vyznavačů pop-artu. Při založení Memphisu se pak stal jako architekt, keramik, ale i malíř spiritus agens této skupiny. (Pozn. Sottsass se již záhy po druhé světové válce stal význačným návrhářem a malířem, který ale ani návrhářství, ani malířství nestudoval.)

Spolu s ním se založení Memphisu zúčastnil výrobce nábytku Renzo Brugola i majitelé velkoprodejny bytového zařízení Mario a Brunella Godanoniovi. Navrhované předměty hýřící oslnivými barvami vytvářené s vtipem až ironizujícím, které mnohdy vypadaly jako šokující hříčky daleko víc než seriózní nábytek, se zcela logicky staly terčem ostrých polemik.

Jednotlivé předměty plné překvapivých materiálových kombinací, zářící barevnou úpravou jako „neónové“ poutače, byly pojaty spíše jako hříčka než jako seriózní interiérová a nábytkářská tvorba. Fantazie, snění, vzpomínky, naděje a novátorsky využívané technologie – to vše obsahoval směr nazývaný „nová vlna“. Členové skupiny Memphis používali abstraktní, velmi často i naivní tvary a provokativně působící povrchové úpravy. Mnohým kritikům jejich návrhy velmi často připadaly jako obyčejný kýč, přesto se staly novým im-



Obr. 10 Police „Carlton“ – autor Ettore Sotsass jr. v roce 1981 ve skupině Memphis vytvořil zařizovací předměty, připomínající totem. **Obr. 11** Sofa „Torso“- autor Paullo Deganelo (1982), výroba firma Cassina. **Obr. 12** Autor Vico Magistretti v roce 1982 navrhl nekonvenční řešení, při kterém navrhl kostru křesla, na kterou byla přehozena vlněná deka obšitá širokou paspulí, v zadní části prostě sepnutá. Celá koncepce odpovídá Magistretttiho filosofii, obsažené i v názvu firmy, kterou založil v Dulwichi (Velká Británie), a kterou pojmenoval „Broomstick Designs“ („Návrhy ze smetákových tyčí“).



pulsem pro celosvětovou tvorbu nábytkových předmětů. Autoři zřejmě zcela právem nazvali své snažení úsilím o nový mezinárodní sloh, ve kterém dokázali slučovat s uměním i kýč.

Tvůrci Memphisu používali přímé odkazy na utvářející se komunikační společnost a zastávali názor, že objekt je pouze do té míry současný, do jaké míry působí jako medium, které stejně jako ostatní media slouží k přenosu určitého sdělení. Studia Alchymia a Memphis na sebe poutaly pozornost veřejnosti svými teatrálními návrhy a mnohdy i očividnou legrací z navrhování. Svým přístupem k tvorbě nábytku posunuli těžiště italské užité tvorby a průmyslového návrhu nábytkových předmětů o další krok vpřed.

Onou „ztřeštěnosti" byli často ovlivněni i vynikající návrháři, pracující systematicky pro osvědčené italské firmy Cassina, Artemide, Kartel, Acerbis aj. Výrobky vytvořené v „novém pojetí" se poprvé objevily na milánském salonu v roce 1980. Byla to současně ukázka splynutí prací „avantgardních" nositelů tvůrčích invencí, s výrobci „kanonického" designu – s význačnými zavedenými a bohatými firmami, které v postmoderním designu začaly nacházet svůj zcela nový výraz.

V Dánsku, Švédsku, ale i Finsku a Norsku bohatství návrhů posledních let před koncem dvacátého století povýšilo nábytkářskou produkci na vysokou výtvarnou úroveň. V mezinárodně postmodernistických osmdesátých letech získaly prostor i jiné hodnoty než čistě racionální a funkcionalistické.

Řemeslná práce i výrobky vycházející z továren dosáhly prvotřídní kvality a návrháři dokázali zručnost truhlářských mistrů a strojové práce ve svých návrzích využít a zhodnotit natolik, že výrobci nábytku ve Skandinávii dokázali vyrábět nejlepší nábytek na světě – krásný, perfektně zpracovaný, z vysoce kvalitních materiálů, ale poněkud dražší. I tak se ale zvýšil vývoz skandinávského nábytku. Jeho tvorba dospěla k novodobým vrcholům, k souhře tvaru, dekoru a účelu. Tu se začalo odehrávat cosi, co jsme poznali při sledování

Obr. 13 Židle vyrobená z kombinace materiálů – dřevěné lamely, překližkový sedák a 8mm drát použitý pro zádové opěradlo – autor Rudolf Tvede. **Obr. 14** Police „Pilaster" z mořeného buku, kterou švédský návrhář nábytku John Kandel podřídil návratu ke švédskému lidovému truhlářství. Před koncem svého života (+ 1991) vytvořil v osobitém podání selská křesla, trojnožku na mléko a celou řadu židlí a skříňového nábytku, vyznačující se rysy anonymní selské truhlářské práce. **Obr. 15** Křeslo které v roce 1985 navrhl Anders Hermasen jako tvatově odlehčený předmět pomocí kombinace materiálů. **Obr. 16** Prvek lavicové sestavy pro vybavení hal vytvořil v roce 1986 Fleming Steen Jensen.

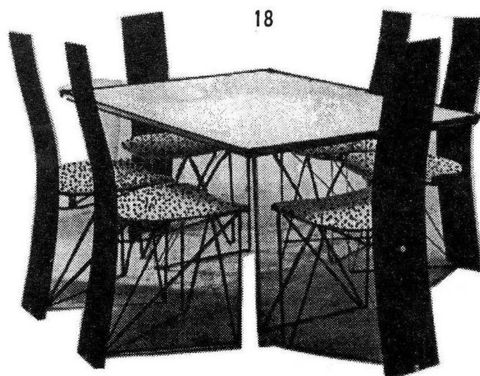
celé historie nábytkového umění. Návrháři dospěli ve svém tvůrčím díle k vrcholům a nemohli dost dobře, snad kromě zdokonalování detailů, objevovat další nové možnosti. Veřejnost současně začínala být přesycená onou dokonalostí a začaly se ozývat i hlasy o estetické sterilitě. Přitom v osmdesátých letech vítězný prapor skandinávského designu pevně drželi ve svých rukou současně s Finy, Dány a Švédy především norští nábytkáři.

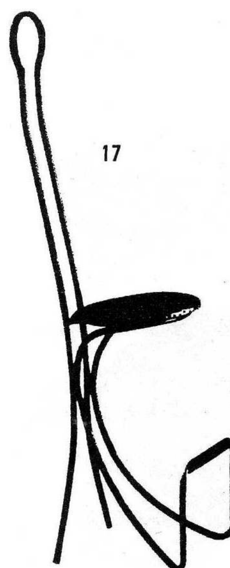
Od počátku sedmdesátých let Norsko velkoryse investovalo do mladých výtvarníků, kterým byl poskytován prostor k experimentování. V kontaktu s kodaňským ortopedem doktorem Mandalem vznikaly řady sedacího nábytku zcela nově koncipovaného. Skutečné novinky vycházely z ateliérů Petera Opsvika, Svein Asbjornsena, Jan Lande, Svein Gusrunda, Torstena Nilsena, Torstein Flatoye a Hanse Ch. Mengshoela, kteří podřídili svoji práci hledání odpovědí na ergonomické požadavky a využívali již tehdy klasickou technologii laminovaného dřeva. Výsledkem byla nejen nová koncepce sedačky Balans od Petera Opsvika, ale i nové typy sedacího nábytku z vrstvených dýh slepovaných v lamely.

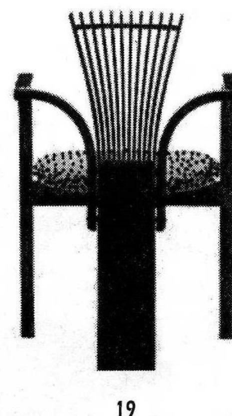
Když hovoříme o posledních desetiletích druhého tisíciletí, nesmíme opomenout na skutečnost, že i na opačném konci Evropy, na Pyrenejském poloostrově, se vynořila nová tvůrčí síla nábytkářů, do té doby ostatní Evropou nepoznaná. Stín Francovy vlády, který ležel nad Španělskem téměř půl století, způsobil izolaci. Díky tomu však nebyli architekti, návrháři i umělci ve Španělsku zasaženi onou stejností, unifikovaností, která ovládala celý civilizovaný svět. Je pravdou, že Francova vláda navodila hospodářskou letargii, která zatěžovala i vývoj nábytkové tvorby až do smrti diktátora v listopadu 1975. Výrobci byli důrazně směrováni k výrobě levných kopií výrobků, které měly úspěch v ostatních evropských zemích. Bylo to nekonečné kopírování starých osvědčených vzorů.

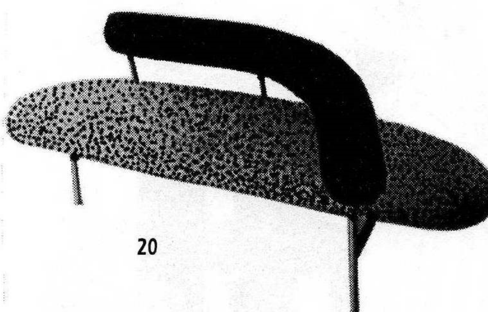
V čele francouzských tvůrců stanul především Philippe Starck, Pascal Mourq, Piere Paulin, Pierre Mazairac, Marc Berthier Daniel Pigeon, Marc Berthierem, Marc Jitiaux či Michel Cedesti. Jejich návrhy se vyznašují vytříbenou vysokou estetickou kvalitou.

Francouzskému designu se v osmdesátých letech věnovaly osobnosti rovnající se svým předchůdcům

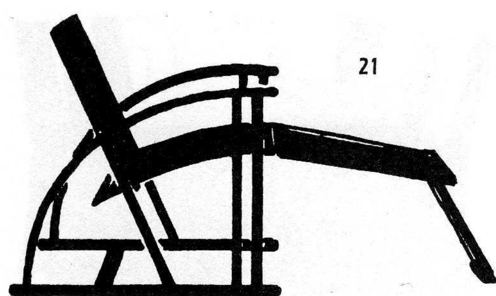






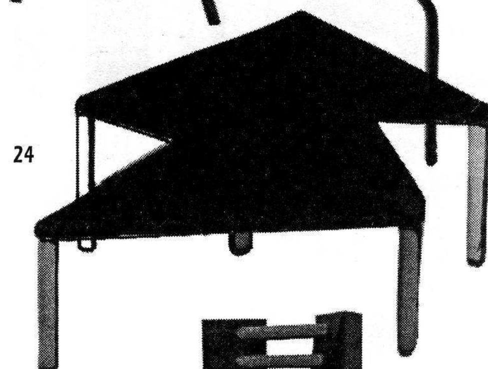


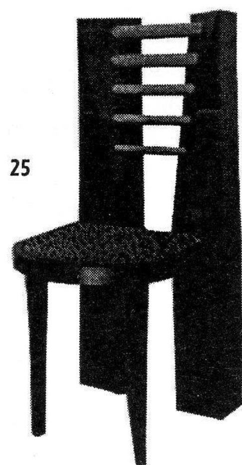
Obr. 17 Židle z ocelového drátu – design Achile a Pier Castilioni. **Obr. 18** Jídelní souprava „Cocorde" – norského návrháře Torsteina Flatoye (1986). **Obr. 19** Židle, kterou její autor norský architekt Torstein Nilsen pojmenoval „Totem". I když zádové opěradlo bylo vytvořeno jako zajímavý vějíř, nestal se tento nábytkový předmět ani příliš „hlučným" ani „vychloubavým". **Obr. 20** Španělský nábytkářský podnik Akaba v roce 1987 začal vyrábět pohovku nazvanou MOR podle návrhu Pepe Cortéze a Javiera Mariscala.


21


22

23


24


25

jako byli Le Corbusier, René Herbst i Eileen Gray. Jejich nábytek z trubkové oceli, jejich funkční typy všech druhů základního mobiliáře udávaly směr vývoje, který ale francouzská spotřebitelská veřejnost považovala za neadekvátní. Francouzští a španělští spotřebitelé upřednostňovali spíše tradiční nábytek, vycházející z klasických tvarů šlechtického a dvorského nábytku.

Situace v Československu

Stav výroby nábytku v Československu v osmdesátých letech snad nejvýstižněji charakterizoval nestor českých nábytkových architektů Jaroslav Kadlec, který neúnavně na stránkách časopisu „Domov" pravidelně informoval veřejnost o neutěšeném stavu československého nábytkářství: *„Na našem trhu s nábytkem převládá průměrnost a ta je největší bariérou hlubšího pronikání dobrého designu ke spotřebiteli. V této průměrnosti žije výroba bez větších problémů. V této průměrnosti se daří i obchodu, neboť spotřebitel ve velmi širokém spektru, málo orientovaný v soudobé bytové kultuře, je vcelku spokojen. Nemá totiž ani možnost srovnávání, ani většího poučení..."*

Nebyla to ale jen zmíněná průměrnost, vždyť řada talentovaných návrhářů nábytku působila jak v brněnském Vývoji nábytkářského průmyslu, tak ve vývojových odděleních národních podniků, družstvech tak i v podnicích komunálních.

O slovo se hlásili absolventi pražské UMPRUM, kteří od roku 1977 se pod vedením L. Vrátníka zaměřili na nábytkovou tvorbu.

Je pravdou, že tento stav o kterém hovořil J. Kadlec, zapříčinila především neschopnost nejvyšších řídících pracovníků a výroba pro výrobu, která pohřbívala talenty. Hodnotnější návrhy se zpravidla nedočkaly víc jak vystavení na brněnském výstavišti.

Nemalý rozruch novými myšlenkami, nezvyklými, nekonvenčními, vzrušujícími a velmi často bizarními vnesla v roce 1987 mezi produkci nábytkového suchopáru výstava mladých architektů Atika.

Obr. 21 Chaise longue navrhl Pascal Morgue v duchu postmodernismu a postkonstruktivismu. Odlehčená kompozice graficky vymezených základních geometrických tvarů přispěla k vytváření stylu doby. **Obr. 22** Židle „Z", autor Jiří Pelcl. **Obr. 23** Sedadlo spojené se stolkem, které autor Jiří Pelcl nazval „Café" – prototyp z roku 1983. **Obr. 24** Stolky „Party"- autor Jiří Pelcl, prototyp z roku 1983. **Obr. 25** Židle – jeden z artefaktů ateliérové tvorby kolektivu Atika , autor Vít Cimbura.

KAPITOLA POSLEDNÍ O POSTMODERNĚ V TVORBĚ NÁBYTKU

Tak jak jsme v předcházejících kapitolách konstatovali, ozývaly se velmi dlouhou dobu kritiky celé modernistické tvorby 20. století. Kritizována byla především skutečnost, že architekti, jako odborníci opírající se o ideály vyplývající ze sociálních věd, tvořili pro pomyslné „vyspekulované" lidi, pro vyspekulované životní funkce. Je pravdou, že architekti kteří projektovali byty pro hromadnou výstavbu a zpracovávali návrhy hromadné výroby nábytku, tvořili pro uživatele, kterého si vytvořili podle svých představ. Svoje návrhy a projekty podřizovali svým často velmi subjektivním představám o chování lidí – o jejich potřebách. Vedeni svým vlastním názorem navrhovali předmětný svět, který měl naplňovat touhy a cíle jedinců. Stále intezivněji se ozývaly kritiky, které signalizovaly konec mezinárodního stylu.

Dnes je obtížné vysledovat, kdy byl zahájen odpor vůči funkcionalismu v oblasti designu.

Snad to bylo vystoupením W. Nehlse v Mnichově již v roce 1968. Místo hesla Adolfa Loose „Ornament a zločin" požadoval prohlásit za zločin na lidech celé úsilí funkcionalistů, které vyústilo v „mezinárodní styl".

Již šedesátá léta dvacátého století se stala předehrou k postmoderně a v sedmdesátých letech se hlasatelé a tvůrci postmoderny začali nekompromisně stavět do opozice.

Proti heslu: „less is more" – méně je více – v osmdesátých letech postavili heslo „les is a bore" – méně je nuda.

Postavili se proti strohému funkcionalistickému pojetí, které tolik vyhovovalo i velkosériové výrobě nábytku. Byly vyhlašovány zcela protichůdné tendence, které vyústily do vytváření kontrastů.

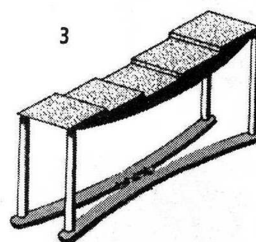
Chaelsi Jencksovi, jednomu z nejvýznamnějších amerických představitelů postmoderny, byla položena otázka, kdy vlastně vznikl tento nový směr.

Bez velkého rozmýšlení prý prohlásil, že doba vzniku postmoderny začala odpoledne 15. července 1972 ve 3 hodiny 32 minut, když bylo do vzduchu vyhozeno síd-

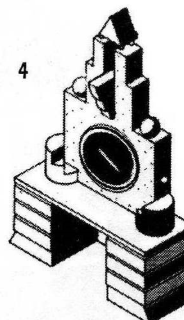
1



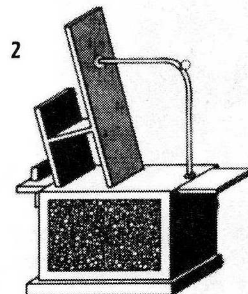
3



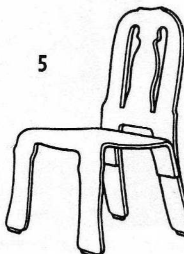
4



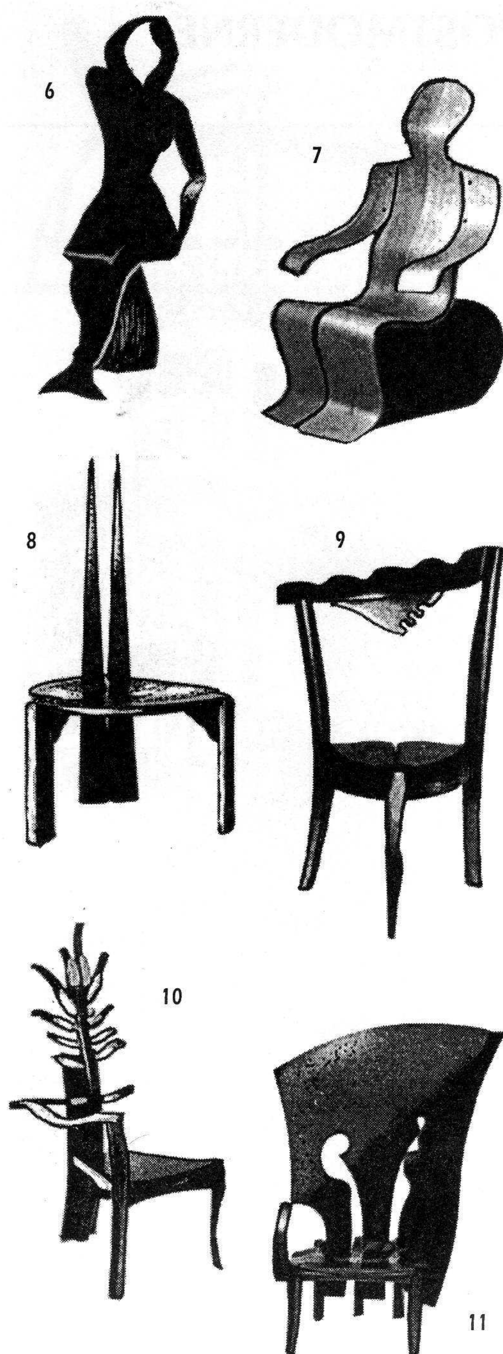
2



5



Obr. 1 Tančící dům – Rašínovo nábřeží v Praze, návrh Frank Owen Gehry a Vlado Milunič. **Obr. 2** Úložný prostor – autor Ettore Sottass. **Obr. 3** Stůl – autor Hans Hollein. **Obr. 4** Toaletní stolek – návrh Michael Graves. **Obr. 5** Židle – návrh Robert Venturi



Obr. 6 Židli „Dora" navrhl Bruno Huber (Huttwil, Švýcarsko). Obr. 7 Židle – návrh Dietra Waeckerlina (Emden). Obr. 8 – Obr. 10 Židle – Vlastimil Teska. Obr. 11 Křeslo – Marek Teska

liště Pruitt Igoe v St. Louis ve státě Missouri – areál označovaný za model sociálního obytného obydlí, postavený v duchu ortodoxní funkcionalistické architektury. Během krátkého času byl tento areál tak zchátralý, že musel být pro beznadějný stav odstraněn. Podle názoru Ch. Jenckse byl tento případ dokladem absolutního ztroskotání celého mezinárodního stylu.

Moderna, která se zdála být nevyčerpatelným pramenem, zestárla. Proti strohému pojetí začaly být vyhlašovány tendence, které vyústily do vytváření kontrastů proti příliš věcnému, racionálnímu prostředí a především proti strohosti techniky. To již doba mezinárodního stylu v architektuře staveb a v tvorbě nábytku pominula úplně.

Hlavním cílem postmodernismu byla snaha navrátit architektuře její humánní dimenze. Mnozí autoři začali tvořit i nábytek všemožných a často zcela nemožných tvarů v domnění, že stačí užít přírodní formy a přírodní materiály a architektura se stane humánní.

Dokonce i firma Knoll, která byla „vlajkovou lodí" mezinárodního stylu, při tvorbě nábytku zvolila zcela nový kurs. Robert Venturi připravil v roce 1985 pro sortiment fy Knoll eklektický sedací nábytek z ohýbaného laminovaného dřeva s vyřezávanými zadními opěradly, pomalovaný různými barvami a vzory. Byla to rehabilitace ornamentu?

Většina toho, co v první polovině tohoto století nositelé modernismu vášnivě odmítali, se stalo dnešním „avantgardistům" opět sympatické.

„Postmodernisté chtějí všechno, co modernisté zavrhovali – historii, ornament, kontrast, rozmanitost, symbolismus, fantasii, metaforu. A pouštějí se za nimi okamžitě a to všemi směry. Mám vůči postmodernistickým strukturám mnoho výhrad. Stylově představují tyto konstrukce to, co Le Corbusier odsoudil jako ozdobné péro na klobouku ženy." Ada Luisa Huxtableová.

Na prvním místě při pohledu na postmodernu je nezbytné zdůraznit, že se zcela vytratilo opovrhování minulostí.

Mnozí návrháři nábytku se při hledání inspirací obrátili do historie a současně začali rozvíjet regionální vlivy. Rozmanité světy počaly existovat vedle sebe. Minulost, přítomnost a budoucnost i v tvorbě interiérů a nábytkových předmětů začaly splývat. Je pravdou, že funkcionalističtí teoretici a tvůrci avantgardní architektury již v samotných počátcích tohoto mezinárodního usilování o funkcionalistickou tvorbu velmi radikálně odmítali vše předchozí. Oproti ortodoxním vyznavačům funkcionalismu začala být mladá generace tvůrců postmoderny minulostí zcela pohlcována.

V návrzích tvůrců postmoderny nastalo období shromažďování roztroušených epizod z bohaté historie a využívání jejich symboliky.

Jako reakce na totalitu funkcionalismu se postmodernismus otevřel zeširoka tvarům – nápadům i rozmarné barevnosti. Nastal pravý opak od situace, kdy hlasatelé ortodoxního funkcionalismu vyžadovali od svých stoupenců mimo jiné také tvůrčí disciplínu, která pak byla v architektuře striktně dodržována – často tak jako vojenský řád. Do výroby funkcionalistického nábytku, a to nejen v totalitních režimech, byly vkládány programy a návrhy bez ohledu na pocity, tužby i nároky jejich uživatelů.

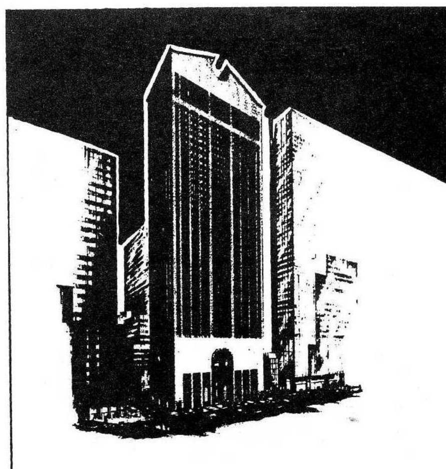
Tvorba autorů postmoderny se stala reakcí na tuto totalitu, která vyžadovala věcnost nábytkových předmětů. Tvůrci ale neváhali přiblížit se až ke kýči a velmi často i k banalitě. Oblíbili si rozmarné hříčky sloužící radosti a vše pak podřídili dekorativní stránce. Výtvarné výstřelky se staly zcela běžnou praxí – jakoby neznaly žádných omezení. otevřela se tak cesta i diletantům. (*Pozn.* – Je pravdou, že pravidla, tradice a konvence nikdy neomezovaly skutečné tvůrce, právě jako neumožňovaly druhořadému, aby vytvářel geniální díla.)

Postmodernismus vyvolal velké rozpaky, pro mnohé byl překvapením a mnohé rozesmál. Toto hnutí bylo označováno mnoha přívlastky: za „bláznivé", „schizofrenické", „klaunovské", ale i „úsměvné", „snivé" a „mystické". Bylo zcela logickou odezvou na pravoúhlou sterilní „přiložníkovou" tvorbu. Toto uvolnění mělo za následek, že se mnozí talentovaní návrháři nábytku počali koncem dvacátého století zabývat návrhy nábytku jako ateliérovou tvorbou „uměleckých objektů".

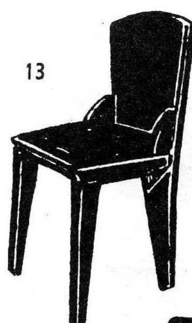
Z prostých předmětů, jakými jsou židle, stolky, skříňky či lůžka začali mnozí návrháři vytvářet „umělecké předměty". A zde si ale s mnoha moudrými musíme položit otázku: *„Je nezbytné a potřebné aby knihovna vedla s uživatelem esteticko-intelektuální rozhovor, má sedací nábytek, který by měl být v prvé řadě a především zdravotně nezávadnou podpěrou hýždí, vyjadřovat estetické cítění sedícího?"*

Úsilí po zviditelnění a snaha po originalitě vede ke stupňování tvarových kreací a k tomu, že navrhovaný tvar věci přerůstá jeho účel a to natolik, že vznikají předměty, které neslouží žádnému účelu a přitom se neustále tváří jako použitelný nábytek. Navrhování

12



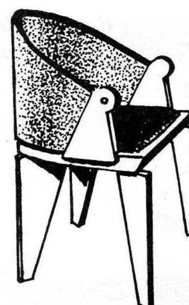
13



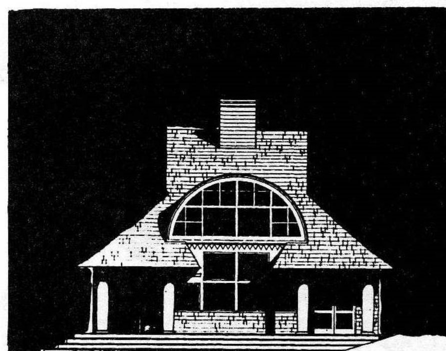
14



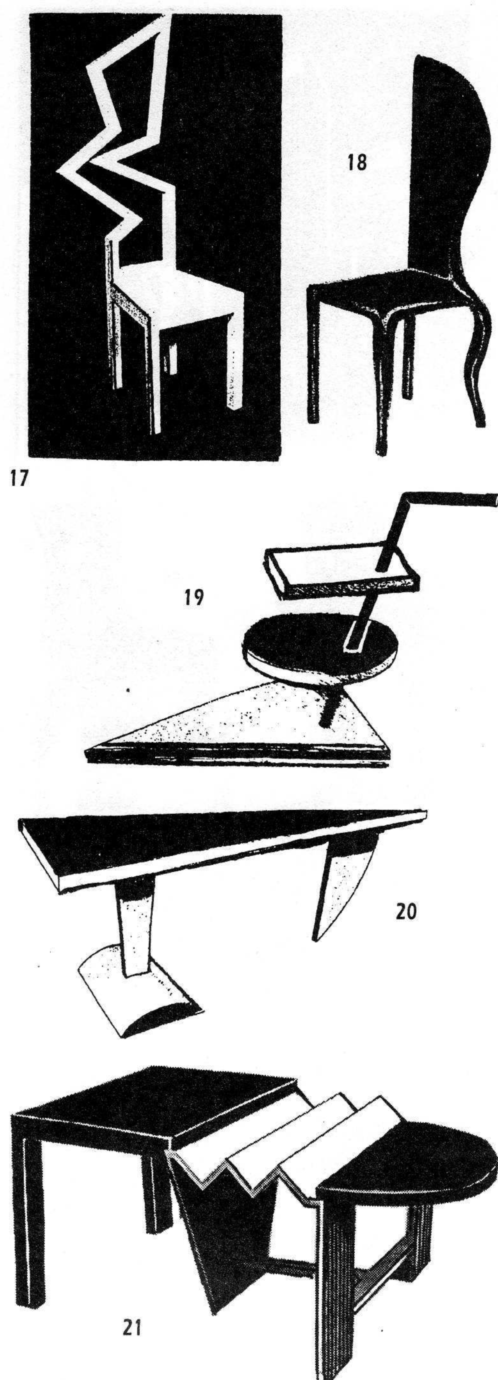
15



16



Obr. 12 New Yorský mrakodrap – Philip Johnson (1978–1982). **Obr. 13 – Obr. 14** Židle podle návrhu Michaele Gravese. **Obr. 15** Křeslo pro butik Diany von Funsternbergové, autor Michael Graves. **Obr. 16** Fasáda rodinného domu podle návrhu Roberta A. M. Sterna z let 1979–1980 (Lawson House Qugue).



Obr. 17 - Obr. 18 Židle – autor Milan Knížák **Obr. 19** Kávový stolek – autor Javier Mariscal, Barcelona. **Obr. 20** Stůl – autor Peter Shire – Los Angeles **Obr. 21** Stůl – autor Milan Knížák

nábytku sklouzlo v pracích mnoha autorů do snahy vytvořit z prostých předmětů umělecká díla a jako velká umělecká díla chtějí být také hodnocena, především finančně.

Návrháři se často snaží vymyslet nejneobyčejnější kombinace barev, nejneobyčejnější tvar, jen proto, aby upoutali a uchvátili obecenstvo, aby zvítězili v konkurenci. Převládl nekritický postoj, který dovoluje vše. V něm se pak rozplývá vše a vše je možné.

Je to snad i tím že jako rozčarovaní prožíváme období konců utopií, podle kterých měla technika přinést lidstvu naplnění všech základních lidských potřeb. Došlo k velkým deziluzím. Vytratil se velký příběh a pro mnoho lidí vyprchala i víra křesťanská. Ve stavu prokletí se ocitl socialismus, který jako svůj teoretický štít v sobě nesly generace avantgardy funkcionalistů. Z návrhů předmětného světa v pracích mnoha návrhářů předmětů denní potřeby se vytratil onen tradiční charakter, který byl v Evropě ještě v předcházejícím období založen na tvůrčím hledání hodnot.

Sociální funkce jako základní poslání práce na návrzích každodenních předmětů se vytratila současně s návrhy, které by podněcovaly další technologický rozvoj. Navrhování tak ztratilo svůj tradiční charakter založený na praktických, ale i sociálních hodnotách a často i na hlubším tvůrčím hledání. Mnohými návrháři přestal být dokonce řešen soulad základních faktorů poctivé práce, spočívající ve vazbách mezi materiálem, rozměrovými parametry, konstrukcí a konečným vzhledem.

Snad to, co se odehrává v oblasti navrhování nábytku před koncem druhého tisíciletí, vysvětluje i poznámka významného francouzkého uměleckého kritika Géralda Gassiota-Talabota, který v roce 1985 o nábytkové tvorbě poznamenal: *„...nejhorší nepřítel současného designu nábytku je samotné současné navrhování nábytku, se svým konformismem, se svou skandální praxí vysokých cen, které udržují širokou veřejnost mimo dosah předmětů, které by mu měly být přednostně určeny, v estetické nejasnosti předmětu, který je odvrácen od své funkce a přeměněn na prvek okázalosti, porušujíc všechny vztahy k architektuře...“*

Psát odpovědně o nábytkovém umění koncem dvacátého století je nejen obtížné, ale vzhledem k příliš malému časovému odstupu snad i neužitečné. Postihnout v závěrečné kapitole tvorbu nábytku posledních let konce druhého tisíciletí je složité především proto, že neexistuje jednotný vývoj tak jak tomu bylo ve všech předcházejících etapách. Je nesnadné pronášet soudy nad současnými pokusy návrhářů nábytku, obzvlášť těch, kteří si za svůj hlavní cíl předsevzali být za kaž-

dou cenu zvláštní, originální a je náročné kritizovat realizace, kterými jejich autoři chtějí šokovat a při tom je dobře hospodářsky zhodnotit.

Jedinou cestou jak je možné se z této situace dostat, není zřejmě pouze obrana svobod pluralitních forem, ale navrácení tvorby nábytkových předmětů k plnění základního poslání.

Necháváme pak autorům, kteří u nás snad napíší další kapitoly o vývoji nábytkového umění otevřenou poslední kapitolu, aby v ní zaznamenali zda se podaří navrátit se při tvorbě nábytkových předmětů k celému člověku. Měli by v ní popsat jak budou v předmětném světě navrhovaném s pokorou talentovanými návrháři nábytku naplňovány lidské tužby a potřeby. Budeme s nadějí a vírou v lidskou moudrost očekávat že v ní bude napsáno, že se tvorba nábytku našla cestu k upřímnému spoluvytváření předmětného světa, který by odpovídal prostému životu nezatíženému na jedné straně extravagancemi a na druhé konvencemi.

„Aby dílo mohlo řádně posloužit, musí býti nejprve ve svém oboru skutkem – činem, musí být jako báseň, jako socha, jako symfonie, něco nového, bohatého, hutného, co v sobě zahrnuje jako zárodky v lůně mateřském- zárodky mnohých děl příštích. ..... ale to je možné jen tehdy, je-li dílo plodem celé osobnosti , nejen jeho pouhého já...“

F. X. Šalda

„Je potřeba aby se nad hromadným životem společnosti zvedala kultura. Jen ta může dávat lidským dovednostem řád, smysl ale i směr.“

„Svou vlídností a pozorností k lidským potřebám z jedné strany, svou snahou o řád, jasnost i jistotu z druhé strany měly by nové nábytkové předměty být dílem výtvarným, vyžadujícím od svých tvůrců jak hluboké a konkrétní životní zkušenosti, tak pevné a jasnovidné tvarové vůle.“

Jindřich Chalupecký

„Obyčejnost je označení velké ctnosti, která se obyčejně nevyskytuje. Obyčejnost nepřekvapuje, ale často chytí lidi za srdce. Je to tedy věc citová. Obyčejná voda, ovšem výborná, chutná nejlépe ze všech nápojů, které jsme kdy pili. Ta jedině osvěží. Snad bylo nutné, abychom vše možné poznali, zkusili, přetrpěli. ale právě tak je asi nutné. abychom ze zmatku, nadbytku a neobyčejnosti dospěli ke skromnosti a obyčejnosti.“

J. E. Koula

„Potřebujeme kolem sebe předměty (zařízení je našim širším „já“) dokonale přizpůsobené účelu i příznivě vyznívající v našem vnitřním životě.“

Adolf Benš

POUŽITÁ A DOPORUČENÁ LITERATURA

Antické umění. Praha, Artia 1970.
Bauhaus Wohnhaus-Industrie – Buch 3. Mnichov 1925.
Bauhaus Zeischrift für Bau und Gestaltung I–III. Mnichov 1929.
Bayer, H.: Bauhaus 1919–1928. New York 1938.
Cimburek, F., Halák, J., Herain, K., Whirt, Z.: Dějiny nábytkového umění. Brno, Rovnost 1948.
Dieckmann, E.: Möbelbau in Holz, Rohr und Stahl. 1931.
Dlabal, S.: Kapitoly o bydlení. Praha, Teps 1983.
Dlabal, S.: Thonetova židle. Praha, Architektura ČSR 7/1982.
Dlabal, S.: Variabilní bydlení. Praha, ÚBOK 1972.
Dlabal, S., Kitrichová, E. a kol.: Nábytek, člověk, bydlení. Praha, ČSVA 1977.
Gabrini, G.: Starověké kultury předního východu. Praha, Atria 1971.
Geiss, H.: Starověký Knóssos. Praha, Vyšehrad 1985.
Gombrich, E. H.: Příběh umění. Praha, Odeon 1992.
Halabala, J.: Výroba nábytku tvorba a konstrukce. Praha, SNTL 1975.
Hayward, H.: Le meuble dans le monde. Paris, Flammarion 1967.
Hejzlar, G.: Etruskové a jejich výtvarná práce. Praha-Brno 1969.
Hinz, S.: Innenraum und Möbel. Berlin, Henschelverlag 1976.
Honzík, K.: Cestou k socialistické architektuře. Praha, SNTL 1960.
Honzík, K.: Determinanty architektonické tvorby. Praha, Svaz architektů 1957.
Honzík, K.: Tvorba životního slohu. Praha 1946.
Honzík, K.: Úvod do studia psychických funkcí v architektuře. Praha 1944.
Jürgen, K.: Moderne Klassiker Möbel, die Geschichten machen. 1982.
Koula, J. E.: Snaha o nový český interiér. Praha, ÚBOK 1977.
Koželka, K.: Dnešní byt. Praha 1962.
Kreisel, H.: Die Kunst des deutschen Möbels I–III. Mnichov, C. H. Beck 1968, 1970, 1973
Larousse: Umění a lidstvo.
Lassus, J.: Raně křesťanské a byzantské umění. Praha, Atria 1971.
Le Corbusier: Précisions sur un état présent de l´architecture et l´urbanisme. Výňatek z článku „L´aventure de mobilier, otištěného v IX ročníku časopisu Stavba – 1930–1931.
Lilley, S.: Stroje a lidé v dějinách. Praha, Orbis 1973.
Lucie-Smith, E.: Furniture. Londýn, Thames and Hudson 1979.
Mouchová, B.: Záhadní Etruskové. Praha, Mladá Fronta 1966.
Mrázovi, B. a M.: Secese. Praha, Obelisk 1971.
Müller-Christensen, S.: Alte Möbel. Mnichov, Brückmann 1981.
Nagel, G.: Möbel. Mnichov, Battenberg Verlag 1979.
Pechar, J.: Československá architektura 1945–1977.
Philip, P.: Furniture of the World. Londýn, Octopus Book 1978.

Poche, E.: Pražské interiery
Richter, G. M.: A Furniture of Greeks, Etruscan and Romans. 1966.
Savický, N.: Renesance jako změna kódu. Praha, Prostor 1998.
Schlemmer, O.: Das Staatliche Bauhaus in Weimar. 1925.
Stroney, D. E.: Umění světa.
Syrový, B. a kol.: Architektura – svědectví dob.
Šimoníková, J.: Nábytek z Bystřice pod Hostýnem.
Teige, K.: Moderní architektura v Československu. Praha, Odeon 1930.
Teige, K.: Nejmenší byt. Praha, nakladatelství V Petr 1932.
Teige, K.: Práce J. Krejcara. Praha, nakladatelství V Petr 1933.
Umění nové doby. Praha, Odeon 1970.
Umění pravěku a starověku. Praha, Odeon 1967.
Umění renesance a baroku. Praha, Odeon 1970.
Umění středověku. Praha, Odeon 1969.
Vařeka, J.: Lidová architektura. Praha, SNTL 1983.
Vitlich, P.: Česká secese.
Wilhem von Vacano, O.: Die Etrusker. Stuttgart 1955.
Winter, Z.: Kulturní obraz českých měst.
Winter, Z.: Řemeslnictvo a živnosti XVI. věku v Čechách. Praha 1914.
Winter, Z.: Dějiny řemesel a obchodu v Čechách ve 14. a 15. století. Praha
Woodbury, R. S.: Dějiny soustruhu do roku 1850.

CITOVANÁ LITERATURA

str. 10 Čapek, K.: Jak se co dělá. Praha, Československý spisovatel 1973.
str. 10 Syrový, B. a kol.: Architektura – svědectví dob. Praha, SNTL 1977.
str. 12 Park, R. E.: Příspěvek k sociologii města a bydlení.
str. 13 Lips, J.: O původu věcí. Praha, Orbis 1960
str. 15 Bible – Starý zákon 10 3–4.
str. 16 Xenofón: O Kýrově vychování. překlad V. Bahník, Praha 1967.
str. 23 Homéros: Odysseia
str. 24 Siting, E.
str. 27 Xenofón: Vzpomínky na Sokrata.
str. 29 Pausaniás: Cestování po Řecku (Periégesis tés Hellados)
str. 30 Lips, J.: O původu věcí. Praha, Orbis 1960.
str. 31 Livius Titus: Dějiny. (Překlad P. Kucharský, Č. Vránek 1971 / AK. sv. 11.)
str. 38 Livius Titus: Dějiny. (Překlad P. Kucharský, Č. Vránek 1971 / AK. sv. 11.)
str. 41 Goff, J: Kultura středověké Evropy. Praha, Odeon 1991.
str. 57 Guarinus, doktor
str. 57 Winter, Z.: Dějiny řemesel a obchodu v Čechách ve 14. a 15. století. Praha
str. 60 Winter, Z.: Dějiny řemesel a obchodu v Čechách ve 14. a 15. století. Praha
str. 61 Winter, Z.: Dějiny řemesel a obchodu v Čechách ve 14. a 15. století. Praha
str. 77 Steten, P.: Paměti.
str. 87 Gombrich, E. H.: Příběh umění. Praha, Odeon 1992.
str. 145 Zweig, S.: Marie Antoinetta. Amsterodam 1964.
str. 147 Grim, M.: Correspondance Littéraire philosophie et critique.
str. 159 Maurois, A.: Dějiny Francie. Praha, Lidové noviny 1994.
str. 174 Koula, J. E.: Snaha o nový český bytový interiér. Praha, ÚBOK 1976.
str. 184 Vitlich, P.: Česká secese. Praha, Odeon 1982.
str. 186 Čapek, K.: Časopis Kultura bydlení ročník 1925.
str. 186 Janák, P.: O nábytku a jiném. Praha, Umělecký měsíčník, únor 1912.
str. 186 Steam, M.:
str. 190 Giedion, S.: Walter Gropius. Londýn, The Architectural Press 1954.
str. 190 Merc, von.:
str. 192 Čapek, K.: časopis Kultura bydlení, ročník 1925.
str. 193 Semper, G.: Über Baustyle 1860. Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten. Frankfurt am Main, Verlag für Kunst und Wissenschaft.
str. 196 Morris, W.: On Art and Socialism. Londýn, Lehman 1947.
str. 205 Šalda F. X.: Šalda a nová architektura. Pražská revue 1937–38/2
str. 208 Janák, P.: Hranol a pyramida. Praha, Umělecký měsíčník, leden 1911.
str. 211 Krejcar, J.: L'architecture contempotaine en Tchécoslovaquie. Praha, Orbis 1928.
str. 212 Benešová, M.: Rondokubismus. Praha, časopis Architektura ČSSR, XXVIII 1969.

str. 214 Horneková, J.: České art deco. Praha, Katalog k výstavě U. M. 1993.
str. 215 až 216 Le Corbusier: Vers une architecture. Paříž 1929.
str. 219 Gropius, W.: Wohnhaus – Industrie Bauhaus-Buch 3 Munchen 1925.
str. 220 Gropius, W: časopis Bytová kultura (1924–1925)
str. 220 Schlemmer, O.: Das Staatliche Bauhaus in Weimar – Idee und Wirklichkeit. Berlin 1965.
str. 223 Rössler J.: Bytová výstava ve Štuttgartě. Praha, časopis Styl, VIII 1927-28.
str. 223 Teige, K.: Moderní architektura v Československu. Praha, Odeon 1930.
str. 224 Dresdner Nachrichten ze dne 13. 7. 1932
str. 225 Teige, K.: De Stijl a holandská moderna. Praha, časopis Stavba, III 1924–25.
str. 225 Berlage, H. P.: Názory o slohu. Haag 1905.
str. 226 Doesburg, T.: Obnova architektury. Praha časopis Stavba, roč. 1924.
str. 227 Teige, K.: Moderní architektura v Československu. Praha, Odeon 1930.
str. 228 Kitrichová, E.: Vývoj bytového interiéru. Brno, časopis Rozhledy 1970.
str. 228 Adlerová, A.: České užité umění 1918-1938. Praha, Odeon 1983.
str. 229 Janák, P.: Praha, časopis Styl, roč. 1920.
str. 232 Koželka, K.: Funkcionalismus včera a dnes. Praha, Malá knižnice ÚBOK 1968.
str. 232 Vaněk, J.: Právo na obydlí – povinnost industrie. Úvodní článek k prvnímu vydání časopisu Bytová kultura
str. 238 Vrátník, L.: Sborník přednášek Nábytek 1986. Brno, ČSTVS 1986.
str. 239 Nový, O.: Česká architektonická avantgarda. Praha, Prostor 1998.
str. 240 Le Corbusier: Vers une architecture. Paříž 1929.
str. 242 Le Corbusier: Vers une architecture. Paříž 1929.
str. 243 Koula, J. E.: článek Architektura 1969.
str. 246 Wright, F. L.: The living city New York. 1958.
str. 249 Die Tischlerzeitung – Truhlářské noviny. Praha 10. 8. 1943.
str. 249 Nová doba 30.3.1941 a Lidové noviny 30. 3. 1941.
str. 254 Markalous, B.: Přehled světové tvorby. Brno, Bytová kultura 1924–25.
str. 257 Salicath, B: článek pro časopis Domov
str. 259 Larsonová, L.:
str. 266 až 267 Koula J. E., Koželka, K.: Padesát let úsilí o nový český interier. Praha, Architektura ČSSR 1968.
str. 266 Koželka, K.: K otázkám bytové kultury a bytových zařízení. Praha, Tvar VII 1955.
str. 268 Chalupecký, J.: Tvarový vývoj nábytku. Praha, ÚBOK 1962.
str. 268 Koula, J. E.: Otázky bytové kultury a bytových zařízení. Praha, Tvar 52 VII č. 2.
str. 269 Lamarová, M.:
str. 280 Kadlec, J.: K problematice průmyslového designu nábytku v ČSSR. I. P. D. 1980
str. 282 Huxtableová, A. L.:
str. 285 Chalupecký, J.: Tvarový vývoj nábytku. Praha, ÚBOK 1962.

DALŠÍ CITOVANÁ LITERATURA, ZDROJE SEKUNDÁRNÍCH CITACÍ

Fuchs, B., Polášek, J.: Brno, časopis Index 1929.
Hofman, V.: Příspěvek k charakteru moderní architektury. Praha, Umělecký měsíčník, leden 1911.
Janák, P.: Časopis Styl, ročník 1922.
Kandinski, W.: Staatliches Bauhaus 1919–1923. Weimar-München, Bauhaus.
Kvasnička, I.: Vývoj čs. bytového interiéru a bydlení mezi dvěma světovými válkami. Praha, ÚBOK 1969.
Lamarová, M.: Fenomén evropské kultury – italský design. Praha, Domov 1984.
Raiser, J.: Přednáška na semináři bytových architektů, Brno 22.dubna 1970.
Savický, N.: Renesance jako změna kódu. Praha, Prostor 1998.
Starý, O.: Padesát let československé architektury. Praha, Architektura ČSSR 1968.
Svoboda-Rott, J.: Základy teorie architektury. Praha 1953.
Štursa J., Štursová, V.: Lidový nábytek. Praha, Architektura II. 1942.
Teige, K.: Nejmenší byt. Praha, nakl. V. Petr 1932.

REJSTŘÍK

JMENNÝ REJSTŘÍK